Die Ästhetik Wilhelm Diltheys

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
verfaßt und einer
Hohen Philosophischen Fakultät
der
Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg

überreicht von

Annelise Liebe
aus Halle.

Halle/Saale
1938

Carl Nieft, Buchdruckerei und Verlag, Bleicherode am Harz

1. Berichterstatter: Professor Dr. Paul Menzer

2. Berichterstatter: Professor Dr. Max Schneider

Tag der mündlichen Prüfung: 26. Februar 1938.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Diese Dissertation ist gleichzeitig als Broschüre
im Verlag Carl Nieft, Bleicherode a. H., erschienen

Meiner Mutter gewidmet

Inhalt.

Seite

Einleitung. 5

I. Charakteristik der beschreibenden und zergliedernden Psychologie Diltheys. 8

II. Über das Wesen einer Poetik auf psychologisch historischer Grundlage. 17

III. Das Erlebnis und die Dichtung. Shakespeare und Goethe. 37

IV. Über die Grundlagen zu einer poetischen Technik. 42

V. Charakteristik der Poetik Wilhelm Diltheys. Ihre Prinzipien, ihr Ziel und ihre Grenzen. 48

VI. Diltheys Gedanken zu einer Musikästhetik. 52

VII. Diltheys Ästhetik und die Philosophie des Lebens. 71

Literaturverzeichnis. 77

Einleitung.

Bei einer Philosophie des Lebens, wie sie Wilhelm Dilthey entwickelt hat, ist es eine höchst reizvolle, wenn auch nicht ganz leichte Aufgabe, zu verstehen und darzustellen, welche Aufschlüsse eine solche Philosophie über Kunst, künstlerisches Schaffen und Kunstverstehen zu geben vermag. Ausgangspunkt für das Verständnis der Ästhetik Diltheys muß seinen philosophischen Gedankengängen entsprechend der Begriff des Lebens sein; denn die Kunst ist gleich wie Religion usw. nur eine Äußerungsform des Lebens selbst.

Leben bedeutet für Dilthey jedoch nicht etwas Individuelles, etwas, was zum Subjektivismus führen könnte, es ist vielmehr etwas Allgemeines, etwas Allumfassendes. Bezeichnet Dilthey es doch selber[1]) als den herrschenden Impuls in seinem philosophischen Denken, das Leben aus ihm selber verstehen zu wollen. Ein solches Streben, das Leben aus ihm selber verstehen zu wollen, läßt unschwer erkennen, daß es sich dabei nicht um irgend ein Einzelleben handeln kann, sondern daß hier ein allumfassender Lebensbegriff zugrunde liegt. Diese Auffassung von dem Lebensbegriff Diltheys mag nun noch durch die Charakteristik, welche Bollnow[2]) von demselben gibt, verstärkt werden.

„Leben bedeutet nicht das individuelle Dasein des einzelnen Menschen, sondern zugleich und ursprünglicher die die Menschen verbindende Gemeinsamkeit des Lebens.

Leben bedeutet nicht die isolierte Subjektivität, sondern die Ganzheit des Selbst und Welt gemeinsam umspannenden Bezuges.

Leben bedeutet nicht ein gestaltlos fließendes Etwas, sondern das sich im geschichtlichen Prozeß entfaltende Ganze der Lebensordnungen."

Das Leben ist also bei Dilthey durchaus etwas Greifbares, ein unserer Erfahrung Zugängliches, etwas Wirkliches. Der Gedanke, das Leben aus ihm selbst verstehen zu wollen, besagt aber noch ein Zweites:

Und zwar, wie man hier vielleicht aus Diltheys weiteren Gedankengängen ergänzend hinzufügen muß, daß das Leben seinen Sinn in sich enthält. Eine Auffassung, die unbestreitbar zum Pantheismus neigt. Durch die Auffassung von der Immanenz des Sinnes im Leben

[1]) V. 4.
[2]) Bollnow: Dilthey, Eine Einführung in seine Philosophie, 1936. S. 31.

erhält jedoch der Lebensbegriff bei Dilthey eine Vertiefung aller rein empiristischen Denkungsart gegenüber. Wenn nun das Leben für Dilthey gleichsam Gegenstand alles Philosophierens ist, so ist dieser Gegenstand durchaus für ihn scharf umrissen; denn das Leben ist uns einmal gegeben in allem menschlichen Dasein und zum anderen in dem geschichtlichen Ablauf alles Geschehens. Will man also das Leben zu verstehen versuchen, so ist dieses nur möglich, wenn man einzudringen versucht in die Mannigfaltigkeit des geschichtlichen Werdens, und wenn man Zugang findet zu der seelischen Struktur des Menschen. Die Methode einer solchen Philosophie des Lebens wird daher psychologisch-historisch sein. Bei diesen psychologischen und historischen Betrachtungsweisen lehnt es Dilthey jedoch mit Entschiedenheit ab, irgendwelche erklärenden Hypothesen dem Erfahrbaren hinzuzufügen. Nicht durch Begriffe erklären wollen, sondern das Gegebene beschreiben, kann nur zum richtigen Verständnis des Lebens in all seinen Einzelheiten, sowie in seiner Ganzheit führen. Dieser Auffassung entsprechend heißt es bei Dilthey[3]):

„Leben zeigen, wie es ist, danach streben wir. Das Leben beschreiben, das ist unser Ziel ...

Nur dem der Besinnung Zugänglichen, dem Erfahrbaren zu leben, fordert diese Weltepoche. Aber wir wollen es auch in seiner unergründlichen Tiefe, in seinem unergründlichen Zusammenhang sichtbar machen."

Diese Äußerungen zeigen deutlich genug, was das Leben für Dilthey bedeutet und welche Wege zum Verständnis desselben führen können. Aber selbst Verständnis und Verstehen faßt Dilthey in der ihm eigenen philosophischen Art. Sein Ziel, das Leben aus ihm selber verstehen zu wollen, bliebe ihm unerreicht, wäre Verstehen bei ihm nur ein vager Begriff. Alles Verstehen, die einfachsten, wie auch die zusammengesetztesten Formen desselben, beruhen auf der Wesensverwandtschaft zwischen dem, der verstehen will, und dem Gegenstande seines Verstehens. Dilthey nennt solche Wesensverwandtschaft ein Wiederfinden des Ich im Du. Als die einfachste Form des Verstehens gilt ihm das logische Verstehen, denn in demselben besteht Gleichheit zwischen dem Verstehenden und dem, der verstanden werden will. Je mannigfaltiger und zusammengesetzter nun der Gegenstand unseres Verstehens ist, um so komplizierter und zusammengesetzter ist die Art des Verstehens. Das logische Verstehen wandte sich ausschließlich an das Denken in seiner festen Regelhaftigkeit und Gesetzlichkeit: Zusammengesetztere Gegenstände rufen dagegen weit andere psychologische Vorgänge in uns wach, auf welche sich dann das Verstehen gründen muß. Da kann nun nicht mehr von Wesensgleichheit die Rede sein, sondern nur von Wesensverwandtschaft im weitesten Sinne. Erlebnisse, Erlebnisausdruck oder das Leben in seiner Gegebenheit gelten wohl unumstritten als die schwierigsten und vielgestaltigsten Gegenstände unseres Verstehens; denn sie wenden sich an die Ganzheit unseres seelischen Seins. So kann denn auch hinsichtlich des Ver-

[3]) V LIV.

stehens in seinen kompliziertesten Formen wiederum nur di. Kenntnis unseres seelischen Seins letzte Klarheit geben.

Als Grundlage für Diltheys Betrachtungen über Kunst und künstlerisches Schaffen ließe sich vielleicht das bisher Entwickelte folgendermaßen kurz zusammenfassen. Die Einheit des Lebens schließt in sich den unlöslichen Zusammenhang, welcher zwischen der Mannigfaltigkeit alles geschichtlichen Werdens, alles geistigen Geschehens und der seelischen Beschaffenheit des Menschen besteht. Alles Streben nach Erkenntnis des Lebens muß demgemäß psychologisch-historisch gerichtet sein, und der Weg zum Verständnis ist nicht eine begriffliche Erklärung, sondern Beschreibung der in der Erfahrung gegebenen Zusammenhänge.

Was wir hier aus Diltheys philosophischen Gedanken für die Erfassung der Lebenseinheit herausgestellt haben, gilt in völlig gleicher Weise für alle seine Gedanken über Kunst; denn Kunst ist für ihn, wie wir bereits feststellten, nur eine Äußerungsform des Lebens selbst. Dementsprechend baut sich daher auch seine Ästhetik auf der beschreibenden, psychologisch-historischen Methode auf.

In Diltheys Kunstbetrachtungen handelt es sich allerdings vorwiegend um Poesie und Musik; die Malerei und die bildenden Künste sind nur gelegentlich in kurzen, vergleichenden Bemerkungen berührt. Auf Grund dieser Tatsache kann bei unserer Aufgabe, die Ästhetik Diltheys darzustellen, im wesentlichen nur Poesie und Musik einer Betrachtung unterzogen werden.

Und auch für diese beiden Gebiete müssen wir vorausschicken, daß sich Diltheys Betrachtungen über Musik nicht in dem Maße systematisieren lassen, wie die über Poesie.

Doch dies mag wohl seinen Grund darin haben, daß eine Kunst, die auf dem Wort als etwas Allgemeinverständlichem beruht, in ihrem Wesen leichter faßbar ist als die Eigenart der Tonwelt in der Musik: Hebt doch Dilthey selbst oft genug den Mangel einer musikalischen Bedeutungslehre hervor.

Nach diesen einleitenden Gedanken ist es nun Aufgabe und Ziel der folgenden Darlegungen, Poesie und Musik als Äußerungsformen des Lebens selbst psychologisch und historisch auf dem Wege der Beschreibung in ihrem Wesen aufzuhellen und beide Äußerungsformen somit vielleicht zum tieferen Verständnis zu bringen. Doch jede Einzeluntersuchung über Diltheys Auffassung von Poesie und Musik ist völlig undenkbar ohne seine allgemeine Psychologie. Gleichwie für Diltheys Ästhetik auszugehen war von dem allgemeinen Lebensbegriff, den er philosophisch herausgestellt hat, ebenso würden uns die psychologischen Tiefen, welche Dilthey für Poesie und Musik aufzeigt, ziemlich verschlossen bleiben ohne Kenntnis seiner allgemeinen Psychologie.

Ehe wir also zur Einzelbetrachtung über Poesie und Musik gelangen, haben wir uns mit seiner beschreibenden und zergliedernden Psychologie auseinanderzusetzen.

Charakteristik der beschreibenden und zergliedernden Psychologie Diltheys.

Nachdem wir den Lebensbegriff Diltheys, seine Auffassung von der allem zugrunde liegenden Einheit des Lebens, kennengelernt haben, erscheint es uns wohl als selbstverständlich, daß für ihn auch die seelische Struktur des Menschen eine Ganzheit, einen festen Zusammenhang darstellt. Es ist daher nur möglich, diese Ganzheit, diesen Zusammenhang zu beschreiben und zu zergliedern, aber nicht denselben von der Analysis einzelner Vorgänge aus erfassen zu wollen. Die seelische Struktur ist keine Summe von einzelnen, nebeneinanderlaufenden psychischen Vorgängen, sondern all diese einzelnen Vorgänge, die in Erscheinung treten, stehen in einem unlöslichen, inneren, sinnvollen Zusammenhang. Jede Analyse über Vorstellen, Denken, Fühlen oder Wollen mag wohl zu sehr tiefen Ergebnissen für einzelne psychische Reihen führen, über den inneren Zusammenhang, welcher das Wesen des Seelenlebens eigentlich ausmacht, vermag sie jedoch nichts auszusagen.

Ferner lehnt es Dilthey für seine Psychologie, welche ja den Zusammenhang des Seelenlebens zum Gegenstande hat, mit Entschiedenheit ab, über eine Beschreibung des Seelenlebens hinaus dasselbe durch hypothetische Begriffe erklären zu wollen: Alles Seelische ist uns gegeben in unserer inneren Erfahrung, es wird uns bewußt, wir werden seiner inne. Wir können wohl versuchen, seinen Sinn zu erkennen und zu verstehen, jedoch erklären können wir denselben nicht; denn das Bewußtsein kann nicht hinter sich selbst zurückgehen. Der Weg des Beschreibens der psychischen Erscheinungen geht also vom Ganzen zum Einzelnen, von dem Zusammenhang zu den Gliedern, welche in ihm verbunden sind.

Oder wie Dilthey[4]) es ausdrückt:

Das Ziel des Studiums psychischer Erscheinungen ist der Zusammenhang derselben. Dieser ist uns durch die innere Erfahrung in den Verhältnissen des Erwirkens als ein lebendiger, freier und geschichtlicher gegeben. Er ist nun die allgemeine Voraussetzung, unter welcher für unser Wahrnehmen und Denken, unser Phantasieren und Handeln ein Setzen von Zusammenhang überhaupt allererst möglich ist.

Der Zusammenhang einer Sinneswahrnehmung stammt nicht aus den Sinneserregungen, welche in ihr verbunden sind. Also entsteht er erst aus der lebendigen, einheitlichen Tätigkeit in uns, welche ja selber Zusammenhang ist.

Aus demselben lebendigen Vereinigen bestehen die Vorgänge unseres Denkens. Das Vergleichen, Verbinden, Trennen, Verschmelzen ist überall von der psychischen Lebendigkeit getragen. In diese elementaren Vorgänge tritt innerhalb des diskursiven Denkens die Beziehung von Subjekt und Prädikat, Ding, Eigenschaft und Wirken, Substanz und Kausalität, und auch sie stammt aus der inneren Erfahrung des Selbst und des Erwirkens. Es ist also aller Zusammenhang, den unser Wahrnehmen

[4]) V 193.

sieht und unser Denken setzt, der eignen, inneren Lebendigkeit entnommen. Auch wenn wir eine Kausalgleichung aussprechen, ist sie ein Teilinhalt dieses lebendigen Zusammenhangs. Denn dieser enthält auch Beziehungen der Notwendigkeit und solche der Gleichheit in sich. Aber er enthält in jedem Punkte mehr als das.

Wir können nun nicht einen Zusammenhang machen außerhalb dessen, der uns gegeben ist. Hinter denselben, wie er in der inneren Erfahrung selbst gegeben ist, kann die Wissenschaft von diesem Seelenleben nicht zurückgehen. Das Bewußtsein kann nicht hinter sich selber kommen. Der Zusammenhang, in welchem das Denken selber wirksam ist und von dem es ausgeht und abhängt, ist für uns die unaufhebbare Voraussetzung."

Diese etwas ausführliche wörtliche Wiedergabe zeigt uns jedoch in voller Klarheit, worauf es Dilthey im wesentlichen ankommt. Den in uns wirkenden, lebendigen Zusammenhang des Seelenlebens zergliedern und beschreiben ist das Ziel seiner Psychologie. Doch wie gelangen wir nun überhaupt nach Diltheys Darlegungen zur Kenntnis psychischer Erscheinungen und seelischer Vorgänge?

Um diese Frage beantworten zu können, müssen wir uns Diltheys Begriff der inneren Wahrnehmung verdeutlichen. Unter inneren Wahrnehmungen haben wir Vorgänge in unserem Bewußtsein zu verstehen, deren Charakter von dem der äußeren Wahrnehmungen durchaus verschieden ist. Alle äußeren Wahrnehmungen erfordern unbedingt einen Gegenstand, welcher irgend eine Wahrnehmung hervorruft, und ein Subjekt, welches das von Außen Gegebene wahrnimmt. Dagegen versteht Dilthey unter einer inneren Wahrnehmung das Wahrnehmen eines inneren Vorganges oder Zustandes, in dem sich das Subjekt befindet. Das Subjekt wird sich gleichsam dieses Vorganges oder Zustandes bewußt[5]).

„Die innere Wahrnehmung ist zunächst nichts anderes als eben das innere Bewußtsein eines Zustandes oder Vorganges. Ein Zustand ist für mich da, indem er bewußt ist. Wenn ich mich traurig fühle, so ist dieses Gefühl von Traurigkeit nicht mein Objekt, sondern indem dieser Zustand mir bewußt ist, ist er für mich da, für mich, als welchem er eben bewußt ist. Ich werde seiner inne."

Aus diesen inneren Wahrnehmungen entwickelt sich allmählich im einzelnen Menschen die innere Erfahrung. Wenn wir nämlich des Öfteren eines gleichen Zustandes oder Vorganges innewerden, so tritt die Erinnerung an denselben zu dem Bewußtwerden in uns hinzu: Wir gewinnen somit Kenntnis von solchen Zuständen und Vorgängen, sie werden uns zur inneren Erfahrung. Und dieses Innewerden, dieses Entstehen einer inneren Erfahrung gilt nicht nur von Zuständen und Vorgängen, sondern ebenso von allen Erscheinungen unseres Fühlens, Wahrnehmens und Wollens, desgleichen auch von unseren Denkprozessen.

Diese so gewonnene innere Erfahrung ermöglicht uns also ein Kennenlernen des Seelenlebens, allerdings nur ein Kennenlernen,

---

[5]) V 197.

kein Erklären desselben, wie aus den vorhergehenden Ausführungen hinreichend hervorging.

Eine eindringende und sinnvolle Beschreibung des Zusammenhangs alles Seelenlebens hat nun, wie Dilthey in seinen Darlegungen aufzeigt, in zwei Richtungen vorzugehen. Der Zusammenhang des Seelenlebens ist einmal in seiner Breite, in all dem Mit- und Nebeneinanderwirken von psychischen Vorgängen, in der mannigfaltigsten Verknüpfung, in welcher Vorstellungen, Gefühle und Willensakte in uns auftreten können, und zum Anderen in den verschiedenen Stufen der Entwicklung darzustellen, welche es im einzelnen Menschen durchläuft. Bei einer solchen Art der Darstellung und Beschreibung kann man gleichsam einmal von einem Querschnitt und zum Anderen von einem Längsschnitt sprechen. Doch diese Auseinanderlegung des Seelenlebens ist bei Dilthey nur als methodisches Hilfsmittel anzusehen, die Erfassung der Ganzheit des Lebenszusammenhanges bleibt deshalb doch höchstes Ziel der beschreibenden Psychologie. Das, was wir eben vergleichsweise als die Breite des Seelenlebens bezeichneten, die Art, wie in demselben die mannigfaltigsten Vorstellungen, Gefühle und Willensakte verknüpft sind, nennt Dilthey die Struktur des Seelenlebens. Bei einer Betrachtung dieser Wirkungszusammenhänge im Seelenleben des Menschen tritt uns das Selbst gegenüber in dem Wechsel seiner Zustände, in seinem Bezuge zu der ihn umgebenden Außenwelt mit ihren Einwirkungen auf es und umgekehrt, mit den Einwirkungen des Selbst auf diese Außenwelt. Doch auch von seinem Begriff der Struktur des Seelenlebens des Menschen gibt Dilthey[6]) eine ziemlich knappe Charakteristik.

„Das Selbst findet sich in einem Wechsel von Zuständen, welche durch das Bewußtsein der Selbigkeit der Person als einheitlich erkannt werden; zugleich findet es sich bedingt von einer Außenwelt und zurückwirkend auf dieselbe, welche es dann doch in seinem Bewußtsein befaßt und von den Akten seiner sinnlichen Wahrnehmung bestimmt weiß. Indem so die Lebenseinheit sich von dem Milieu, in welchem sie lebt, bedingt und wiederum rückwirkend auf dasselbe findet, entsteht hieraus eine Gliederung ihrer inneren Zustände.

Ich bezeichne dieselbe als die Struktur des Seelenlebens. Und indem die beschreibende Psychologie diese Struktur erfaßt, erschließt sich ihr der Zusammenhang, welcher die psychischen Reihen zu einem Ganzen verknüpft. Dieses Ganze ist das Leben."

Über diese Charakteristik hinaus bedarf aber vielleicht der Begriff von der Struktur des Seelenlebens noch einer weiteren Veranschaulichung:

Für einen solchen Zweck kann man sich beispielsweise gleichsam einen psychischen Zustand einer Person vergegenwärtigen, wo die mannigfaltigsten seelischen Regungen gleichzeitig in Erscheinung treten. Allerdings hat auch hier eine solche Vergegenwärtigung eines psychischen Zustandes wiederum nur methodische Berechtigung; denn an sich ist das Seelenleben nichts Stillstehendes.

[6]) V 200.

Denken wir uns also für den Zweck einer Veranschaulichung mit Dilthey eine Person, ein Ich, welches irgend eine Landschaft betrachtet. Was für verschiedenartige, psychische Vorgänge treten dabei gleichzeitig auf? Diese betrachtende Person nimmt z. B. das Spiel des Lichtes und der Farben, so wie die räumliche Ausdehnung der Landschaft wahr; sie vergleicht mit anderen Landschaften, welche sie bereits kennt; sie fühlt ferner eine bedrückende oder befreiende Wirkung derselben; oder sie fühlt Lust zum Wandern.

Alle diese Wahrnehmungen, Empfindungen, Vorstellungen und Gefühle treten hier eng miteinander verbunden, ja fast miteinander verwachsen in uns auf. Und von solcher Beschaffenheit ist nach Diltheys Auffassung der ganze Zusammenhang unseres Seelenlebens. Aus dem so gegebenen Zusammenhang des Seelenlebens kann nun die beschreibende Psychologie einzelne Glieder, z. B. Sinneswahrnehmungen, Vorstellungen oder Denkprozesse herauslösen und dieselben dann untersuchen, analysieren und psychische Reihen für dieselben aufstellen. Doch alle Differenzierungen der psychischen Glieder sind letzten Endes immer wieder auf den Zusammenhang des Seelenlebens zurückzuführen; denn der Zusammenhang ist für Dilthey grundsätzlich das Wesen alles Seelischen[7]).

„Der psychische Lebensprozeß ist ursprünglich und überall von seinen elementarsten bis zu seinen höchsten Formen eine Einheit. Das Seelenleben wächst nicht aus Teilen zusammen; es bildet sich nicht aus Elementen; es ist nicht ein Kompositum, nicht ein Ergebnis zusammenwirkender Empfindungsatome oder Gefühlsatome: es ist ursprünglich und immer eine übergreifende Einheit."

Aus dieser übergreifenden Einheit haben sich natürlich seelische Vorgänge, Funktionen differenziert, aber sie bilden für Dilthey nicht den Kernpunkt psychologischer Forschung. Ja, in diesem Zusammenhang lehnt Dilthey scharf die psychologischen Lehren seiner Zeit ab, nach denen die psychischen Vorgänge einzelne, unverbundene Repräsentationen eines physischen Zusammenhangs von Vorgängen wären. Nach seiner Auffassung stellen diese Lehren Hypothesenverbindungen auf und stehen damit in Widerspruch zu dem, was durch unsere Erfahrung gegeben ist. Diese für Dilthey so wesentliche Einheit des Seelenlebens ist nun selbstverständlich nicht nur durch das Subjekt selbst bedingt, sie wird ebenso gebildet durch die das Subjekt ständig umgebende Außenwelt, mit welcher es in dauernder Wechselwirkung steht. Wechselwirkung insofern, als einmal das Subjekt sich die Außenwelt gestaltet nach den Gesetzen und der Art seiner sinnlichen Wahrnehmungen, Vorstellungen, Gefühle und Denkprozesse und zum Anderen, als die umgebende Welt, das Milieu, eine Angleichung des Subjekts an dasselbe verlangt. Diesen Prozeß der dauernden Wechselwirkung zwischen dem Subjekt und der es umgebenden Außenwelt bezeichnet Dilthey in seiner Psychologie als Anpassung.

---

[7]) V 211.

Auf Grund dieser auf der Wechselwirkung beruhenden Anpassung zwischen dem Subjekt und den Umständen, unter welchen es lebt, vollzieht sich in ihm die Verbindung der Reihe sensorischer Vorgänge mit der Reihe der motorischen. Ferner werden von dem umgebenden Wirklichen Empfindungen in uns hervorgerufen. Diese repräsentieren uns die Beschaffenheiten der Mannigfaltigkeit von Ursachen außer uns. So finden wir uns ständig von äußeren Ursachen körperlich und seelisch bedingt. Und den Wert dieser Wirkungen von Außen für unseren Organismus und unser Triebsystem drücken dann die Gefühle aus. Von ihnen bedingt vollziehen nun Interesse und Aufmerksamkeit eine Selektion der Eindrücke, sie wenden sich bestimmten Eindrücken zu und gehen an anderen achtlos vorüber. Dabei ist nun nach Diltheys Darlegungen die verstärkte Bewußtseinserregung, welche in der Aufmerksamkeit stattfindet, an sich ein selbständiger Prozeß. Diese Bewußtseinserregung besteht nämlich für ihn nur in den Vorgängen des Unterscheidens, Gleichfindens, Verbindens, Trennens und Apperzipierens. So entstehen in all diesen Vorgängen Wahrnehmungen und Bilder und desgleichen auch im weiteren Verlaufe die Denkprozesse. Durch die Denkprozesse erhält jedoch für Dilthey die Lebenseinheit eine Art von Herrschaft über das Wirkliche.

Auf diese eben aufgezeigte Art bildet sich allmählich im Menschen ein fester Zusammenhang von reproduzierbaren Vorstellungen, Wertbestimmungen und auch Willensbewegungen[8]).

„Nun ist die Lebenseinheit nicht mehr dem Spiel der Reize preisgegeben. Sie hemmt und beherrscht die Reaktionen, sie wählt aus, wo sie eine Anpassung der Wirklichkeit an ihr Bedürfnis herbeiführen kann. Und was das Höchste ist: wo sie diese Wirklichkeit nicht zu bestimmen vermag, da paßt sie ihr die eigenen Lebensprozesse an und beherrscht die unbändigen Leidenschaften und das Spiel der Vorstellungen durch die innere Tätigkeit des Willens. Das ist das Leben."

Allein dieser Lebenszusammenhang hat für Dilthey noch eine weitere, höchst charakteristische Eigenschaft.

Wir hatten zuletzt mit Dilthey darzustellen versucht, wie in dem Lebenszusammenhang, in der Lebenseinheit auf so mannigfaltige Weise Vorstellungen, Gefühle, Wahrnehmungen und Interesse, Aufmerksamkeit und vor allem auch die Denkprozesse ineinandergreifen und sich gegenseitig bedingen. Es ist nun die Frage zu beantworten, welcher Art dieses sich gegenseitige Bedingen sei, und ob es sich dabei sogar um ein Kausalgesetz handelt, wie es der Natur so vielfach zugrunde liegt. Mit dieser Frage kommen wir zu der erwähnten weiteren Grundeigenschaft. Dilthey bezeichnet es als eine Grundeigenschaft des zu beschreibenden Lebenszusammenhanges, daß in ihm die einzelnen Glieder gegenseitig nicht bedingt sind nach dem in der Natur allgemein herrschenden Gesetz der Kausalität, nämlich dem Gesetz von der quantitativen und qualitativen Gleichheit von

[8]) V 212.

Ursache und Wirkung. Es handelt sich also bei diesem Lebenszusammenhang um eine ganz eigene Art des gegenseitigen Sobedingtseins seiner einzelnen Glieder. Das Gesetz der Kausalität für die Lebenseinheit anzunehmen, dies widerspricht nach Diltheys Ausführungen unserer Erfahrung. Denn er meint: Man könne sich ohne Schwierigkeiten ein bloß vorstellendes Wesen denken, welches mitten in dem Getümmel einer Schlacht gleichgültiger und willenloser Zuschauer seiner eigenen Zerstörung wäre. Man könne sich weiter denken, daß dasselbe Wesen diesen Vorgang seiner Zerstörung mit Gefühlen der Furcht und des Entsetzens begleitete, ohne daß aus diesen Gefühlen irgendwelche Willenshandlungen oder Abwehrbewegungen hervorgingen. Dieses von Dilthey gegebene Beispiel läßt mit Deutlichkeit erkennen, daß das gegenseitige sich Bedingen der einzelnen Glieder des psychischen Zusammenhanges keineswegs auf Gesetzlichkeit und strenger, unumgänglicher Notwendigkeit beruhe; denn man könnte sich ein anderes Wesen in der gleichen Situation denken, bei welchem die Furchtgefühle entschiedene Willenshandlungen auslösten. Es liegt also hiernach kein zureichender Grund in den Gefühlen, sich umzusetzen in Willensprozesse[9]).

„Der Zusammenhang zwischen diesen verschiedenartigen, nicht auseinander ableitbaren Bestandteilen ist sui generis."

Im Ganzen gesehen erscheint uns in unserer Erfahrung dieser Lebenszusammenhang, diese Lebenseinheit durchaus als zweckmäßig. Die aus der Wechselwirkung zwischen dem Subjekt und der Außenwelt hervorgehende Anpassung des Subjekts an dieselbe, sowie das Zusammenwirken der einzelnen Glieder des psychischen Zusammenhanges zeigten uns deutlich genug eine solche Zweckmäßigkeit. Allerdings auch hier eine Zweckmäßigkeit in einem eigenen Sinn. Zweckmäßigkeit erklärt hier nicht das Wesen des psychischen Zusammenhanges, dieser Begriff drückt vielmehr nur ein Erlebnis des psychischen Zusammenhanges aus, wie er sich im allgemeinen in unserer Erfahrung zeigt. Der Ausdruck Zweckmäßigkeit ist hier wieder nur als rein methodisches Hilfsmittel zu verstehen, um ein in unserer Erfahrung Gegebenes, um ein Erlebnis zu beschreiben, nicht aber als eine Erklärung desselben.

Kehren wir nun wieder zu unserem Ausgangspunkt, dem Begriff von der Struktur des Seelenlebens zurück, so läßt sich kurz zusammenfassend sagen:

Für Dilthey wird die Struktur des Seelenlebens gebildet von dem psychischen Zusammenhang und von der Lebenseinheit, in welcher all die einzelnen psychischen Vorgänge, der Strukturzusammenhang, Lebenswert, seelische Artikulation, Ausbildung eines erworbenen seelischen Zusammenhanges und schöpferische Prozesse miteinander verbunden sind. Nach der Erfassung der Struktur des Seelenlebens kommen wir nun in unseren Betrachtungen zum zweiten Wege, wel-

[9]) V 213.

chen die Erfassung des Seelenlebens zu gehen hat, nämlich zu der Entwicklung des Seelenlebens[10]).

„Strukturzusammenhang, Zweckmäßigkeit, Lebenswert, seelische Artikulation, Ausbildung eines erworbenen seelischen Zusammenhangs und schöpferische Prozesse fanden wir in innerer Beziehung zueinander. Indem wir diese Momente in Tätigkeit denken, entspringt die Entwicklung.

Ein Wesen, in welchem diese Momente des Lebens zusammenwirken, wird sich entwickeln. Entwicklung ist nur möglich, wo ein Strukturzusammenhang zugrunde liegt. Dies ist so wahr, daß das Kollektivum Menschheit nur darum eine Entwicklung besitzt, weil das Zusammenwirken der einzelnen Strukturen sich in einer Art von Struktur des Ganzen, der Gesellschaft, äußert. Aus diesem Verhältnis ergeben sich nun die einzelnen Grundeigenschaften der Entwicklung."

Sowohl die Entwicklung des einzelnen Menschen als auch die Entwicklung der Menschheit ist in dem von Dilthey aufgezeigten Strukturzusammenhang des Seelenlebens verwurzelt. Ohne eine Art von Strukturzusammenhang ist für Dilthey eine Entwicklung schlechthin nicht denkbar. Allerdings besagt dieses nicht, daß der Strukturzusammenhang des Seelenlebens schon vollständig gegeben sein muß, ehe eine Entwicklung des Lebewesens überhaupt stattfinden kann. Wir werden vielmehr zu zeigen haben, daß gerade durch die Entwicklung erst der seelische Strukturzusammenhang seine letzte Vollendung erfährt. Doch worin besteht nun für Dilthey das Wesen aller Entwicklung? Selbstverständlich kann das Wesen der Entwicklung nicht erklärt, sondern auch wieder nur beschrieben werden. So ist für Dilthey die Entwicklung zunächst nichts weiter als ein Vorwärtsschreiten, eine spontane Veränderung im Lebewesen; denn die Triebe bilden gleichsam ein Agens in einem Lebewesen, durch welche dasselbe beständig vorwärts getrieben wird[11]).

„Vita motus perpetuus."

Da nun das Agens aller Entwicklung die Triebe ausmachen, welche einem Lebewesen innewohnen und dasselbe beständig vorwärtstreiben, besteht dementsprechend jede Entwicklung in einem von Innen bedingten Zusammenhang von Veränderungen in der Zeitfolge. Aus diesem beständigen Wirken der inneren Antriebe, aus dem Vorwärtstreiben derselben von Grad zu Grad entsteht nun für Dilthey die zweite Grundeigenschaft aller Entwicklung, nämlich ihre Kontinuität. Das heißt, jede Entwicklung besteht aus aufeinanderfolgenden, innerlich miteinander verbundenen Stufen.

Als eine dritte Grundeigenschaft der Entwicklung bezeichnet Dilthey ihren teleologischen Zusammenhang. Gleichwie wir als eine Eigenschaft des seelischen Strukturzusammenhangs die Zweckmäßigkeit herausgestellt hatten, so hat auch jede Entwicklung nach Diltheys Auffassung die Tendenz, Lebenswerte zu schaffen.

---

[10]) V 218.
[11]) V 218.

Da nun die Zweckmäßigkeit eine Grundeigenschaft sowohl der Entwicklung als auch des seelischen Strukturzusammenhanges darstellt, zeigt sich uns eine der merkwürdigsten Erscheinungen der menschlichen Entwicklung.

In der Kontinuität der Entwicklung hat nämlich jede einzelne Stufe, jede Epoche, ihren selbständigen Wert. Das heißt, jede Epoche ist ihren besonderen Bedingungen entsprechend einer Erfüllung mit lebenden, das Dasein steigernden Gefühlen fähig. Soll nun ein Lebewesen zur vollen Entfaltung kommen, so muß es sich in all den einzelnen Epochen seiner Entwicklung restlos auswirken können. Nur bei voller Auswirkung in den einzelnen Epochen oder Altersstufen kann sich der Strukturzusammenhang des Seelenlebens, kann sich die Lebenseinheit so entwickeln, wie sie für uns den Wert der Persönlichkeit ausmacht. Um zu verdeutlichen, wie die Auswirkung aller Lebensstufen zur Bildung der Persönlichkeit führt, verweist Dilthey mit Recht auf die Gestalt Goethes. Durch die Verschiedenartigkeit der Auswirkung in den einzelnen Stufen der Entwicklung des Individuums erfährt der seelische Strukturzusammenhang ständig eine Erweiterung, Steigerung, er gewinnt an Geschlossenheit, er wird Gestalt[12]).

„Die Psychologie erkennt als dieses Ergebnis der menschlichen Entwicklung die Herrschaft eines erworbenen, seelischen Zusammenhangs, welcher alle Handlungen und Gedanken bestimmt. Alle menschliche Entwicklung kann nicht mehr leisten, als einen solchen Zusammenhang zu bilden, welcher souverän, den Bedingungen des Daseins angepaßt, in sich geschlossen und bedeutsam sei."

Doch was bedeutet nun für Dilthey in diesem Zusammenhang Charakter? Diese Frage läßt sich kurz beantworten. Charakter bedeutet für Dilthey gleichsam die wichtigste Seite in der Vollendung des seelischen Zusammenhanges. Charakter ist bei ihm in demselben Sinne aufzufassen, wie Goethe die Persönlichkeit als das höchste Glück der Erdenkinder bezeichnete. Nachdem wir nun kurz versucht haben, auf die von Dilthey herausgestellte Art uns den Strukturzusammenhang und die Entwicklung des Seelenlebens vor Augen zu führen, taucht unumgänglich die Frage nach dem für Dilthey so großen Werte der beschreibenden und zergliedernden Psychologie auf. Eine Antwort auf diese Wertfrage ist uns eigentlich in Diltheys gesamter philosophischer Einstellung gegeben. Das Ziel seines Philosophierens war, wie wir anfangs darlegten, das Leben aus ihm selber verstehen zu wollen. Und dazu bedarf man einer Psychologie, die zu dem in der inneren und äußeren Erfahrung Gegebenen nichts hinzufügt, die frei von erklärenden Hypothesen ist. Und in diesem dem Leben in seiner Gegebenheit Gerechtwerdenwollen liegt nun für Dilthey der große Wert einer beschreibenden und zergliedernden Psychologie. Fassen wir nun zum Abschluß dieser Betrachtungen noch

---

[12]) V 220.

einmal zusammen, was nach Dilthey der Sinn und die Aufgabe einer solchen Psychologie ist.

Eine solche Psychologie erzählt ganz einfach, was sie findet, sie hebt die regelmäßige Abfolge der Vorgänge, welche in den menschlichen Individuen stattfindet, heraus. Der Psychologe beschreibt in Entwicklungsgesetzen und Gleichförmigkeiten der Abfolge in einer seelischen Struktur das Leben in derselben. Diese Entwicklungsgesetze und Gleichförmigkeiten gewinnt er aus den Beziehungen zwischen Milieu, Strukturzusammenhang, Lebenswerten, seelischer Artikulation, erworbenem seelischen Zusammenhang, schöpferischen Prozessen und Entwicklung. Dies sind ja alles Momente, welche uns rein in unserer inneren Erfahrung gegeben sind. Zur Veranschaulichung seiner beschreibenden und zergliedernden Methode vergleicht Dilthey den beschreibenden Psychologen mit einem Botaniker, ein Vergleich, der in der Pädagogik hinreichend bekannt ist. Der Botaniker beschreibt die Entwicklung einer Eichel von dem Augenblick an, wo dieselbe zum Keimen in die Erde gelegt wird bis zu dem, wo sie als Frucht vom Baume fällt, in all den einzelnen Phasen und Abfolgen, ohne etwas hinzuzufügen.

Ganz diesem Vergleich entsprechend ist dann in der Entwicklung des Individuums darzustellen, wie das Selbst unter den Bedingungen seiner Umwelt sich entfaltet. Ferner sind zu erfassen die Beziehungen der seelischen Struktur nach den Relationen von Zweckmäßigkeit und Lebenswert, zu den anderen Momenten der Entwicklung[13]).

„Wie aus diesen Vernältnissen ein herrschender Zusammenhang der Seele sich entfaltet, „Geprägte Form, die lebend sich entwickelt", das ist zu zeigen: die Bilder der Lebensalter, in deren Zusammenhang diese Entwicklung gelegen ist, sind zu zeichnen, und die Analyse der Lebensalter nach den Faktoren, welche sie bedingen, ist zu vollziehen.

Kindheit, in welcher eben aus der Struktur des Seelenlebens das Spiel als eine notwendige Lebensäußerung abgeleitet werden kann. Die Morgendämmerung, in der Höhen und Weiten noch verschleiert daliegen: unendlich alles, die Grenzen der Werte unerkannt, der Hauch der Unendlichkeit über aller Wirklichkeit: in der ersten Unabhängigkeit und der frischen Beweglichkeit aller Regungen der Seele, die ganze Zukunft vor Augen, bilden sich die Ideale des Lebens. Im Gegensatz dazu dann im Greisenalter die Gestalt der Seele herrscherlich waltend zu derselben Zeit, in welcher die Organe des Körpers unkräftig werden: eine gemischte und gedämpfte Stimmung über dem Leben, welche aus der Herrschaft einer Seele, die Vieles in sich verarbeitet hat, über die einzelnen Gemütszustände entspringt: das ist auch, was den künstlerischen Produktionen des Alters ihre eigentümliche Erhabenheit gibt, wie Beethovens neunter Symphonie und dem Abschluß des Goethischen Faust."

Hat uns Dilthey hier den Weg einer Psychologie, wie er sie sich unter dem Ziel der Erfassung der Lebenseinheit dachte, genau auf-

[13]) V 225.

gezeigt, so hat er doch selbst keine, all die einzelnen Stufen darstellende Psychologie nach seiner Methode entwickelt. Es genügt ihm, für seine philosophischen Gedankengänge die Art und die Aufgaben einer solchen Psychologie dargelegt zu haben.

In unserem Zusammenhange haben wir nun keine Veranlassung, diese beschreibende und zergliedernde Psychologie Diltheys einer Kritik, Beurteilung und Würdigung zu unterziehen. Wir bedürfen lediglich dieser Psychologie als Voraussetzung zum Verständnis dessen, was Dilthey psychologisch und historisch über das Wesen der Kunst, Poesie und Musik, aufgezeigt hat.

Für unsere Aufgabe, die Ästhetik Diltheys darzulegen, erwächst jedoch aus diesen allgemeinen psychologischen Betrachtungen die Frage nach der Wesensbeschaffenheit des Künstlers, des künstlerischen Schaffens und der Kunstwerke selbst. Wieweit ist es Dilthey möglich, auf all diese Fragen auf dem Wege einer beschreibenden und zergliedernden psychologischen Erfassung der Lebenszusammenhänge und ihrer historischen Einordnung eine aufhellende Antwort zu geben? Allein darüber mögen die folgenden Abschnitte den erforderlichen Aufschluß bringen.

Über das Wesen einer Poetik auf psychologisch historischer Grundlage.

Das Leben aus ihm selber verstehen zu wollen, so hatte Dilthey es als das Ziel seines Philosophierens bezeichnet, und die Kunst war ihm eine Äußerungsform des Lebens selbst. Welche Möglichkeiten tun sich aus einer solchen Einstellung für die Poesie, für eine Poetik auf? In den verschiedensten, auch dieser Arbeit zugrunde liegenden Arbeiten entwickelt Dilthey wohl mit voller Deutlichkeit Wege, welche nach seiner Auffassung eine moderne Poetik zu gehen hat, allein ein System im streng wissenschaftlichen Sinne stellt er für seine Poetik nicht heraus. Aus diesem Umstand ergibt sich natürlich für die Darstellung des Folgenden manche Schwierigkeit: Dem Charakter einer wissenschaftlichen Arbeit gemäß muß hier nach Möglichkeit der Versuch gemacht werden, Diltheys Ästhetik im Allgemeinen und seine Poetik im Besonderen zu systematisieren, nur muß man sich dabei voll bewußt sein, daß man vielleicht damit ein wenig über Diltheys eigene Absichten hinausgeht; denn bei einer Systematisierung ist manches von Dilthey so lebendig Veranschaulichte fester zu verknüpfen, was allzuleicht auf Kosten der Lebendigkeit geht. Und vielleicht taucht auch manch einem, der sich eingehend mit Diltheys ästhetischen Gedanken beschäftigt, ganz unwillkürlich die Frage auf, ob hinsichtlich des Kunstverstehens der Mangel an Systematisierung bei Dilthey ein Mangel an Wissenschaftlichkeit ist, oder ob sich nicht hierin die der Philosophie des Lebens eigene Scheu vor der die Lebendigkeit vernichtenden Starrheit aller strengen Systematisierung ausspricht.

Jedoch die Entscheidung hierüber mag einem Jeden selbst überlassen bleiben. In Diltheys Poetik dürfen wir ferner keine poetische Technik erwarten, welche für die verschiedenen Formen der Poesie feste Regeln aufstellte, seine Darlegungen zeigen ein sehr tiefes Eindringen in den allgemeinen Charakter alles ästhetischen Vermögens, des dichterischen Schaffens und des Verstehens poetischer Werke. Gleich wie nun jede Kunst sich innerhalb der verschiedenen Epochen des geschichtlichen Ablaufes von Stufe zu Stufe entwickelt, ebenso muß die poetische Technik eine entsprechende Umgestaltung erfahren und auch schließlich die Poetik im allgemeinen. Zu seiner Zeit empfand Dilthey für sein Streben, in die Kunst einzudringen und sie zu verstehen, den Mangel einer allgemeinen Poetik mit besonderer Deutlichkeit. Für das künstlerische Schaffen seiner Zeit war nach Diltheys Auffassung die Poetik des Aristoteles nicht mehr bindend, und auch das ästhetische Ideal, welches die deutsche Klassik durch Goethe und Schiller herausgestellt hatte, bedurfte entschieden einer Erweiterung. Die veränderten wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse des 19. Jahrhunderts mußten mit innerer Notwendigkeit Umgestaltungen auf dem Gebiete der Kunst hervorrufen. In dem Zeitalter der Technik wird die Alltäglichkeit des Lebens unbedingt gefühlsärmer; ein solches Zeitalter bedarf daher anderer, breiterer Kunstformen als das einem Idealschönen nachstrebende 18. Jahrhundert. Nicht die Lyrik ist die ihm gemäße Kunstform, sondern z. B. der die Breite des Lebens umfassende Roman. Allein die einem Zeitalter adäquaten Kunstformen können nicht einfach erdacht werden, sie gehen, sie wachsen vielmehr hervor aus der gesunden Wechselwirkung zwischen der Kunst, dem ästhetischen Räsonnement und einem debattierenden Publikum. Aber auch diese schöpferisch wirkende gesunde Wechselwirkung vermißt Dilthey in seiner Zeit. Diese nach Diltheys Ansicht so gesunde Wechselwirkung zwischen der Kunst, dem ästhetischen Räsonnement und einem debattierenden Publikum ist jedoch für die Entwicklung und Entfaltung des künstlerischen Schaffens und der Herausbildung adäquater Kunstformen innerhalb einer Epoche unentbehrlich[14]).

„Sollen die mächtigen Triebe nicht verkümmern, welche nach Wahrhaftigkeit, Erfassung von Kraft hinter aller Form und daraus stammender Energie der Wirkung in unserer Kunst hindrängen, dann muß das natürliche Verhältnis zwischen der Kunst, dem ästhetischen Räsonnement und einem debattierenden Publikum wiederhergestellt werden. Die ästhetische Erörterung steigert die Stellung der Kunst in der Gesellschaft, und sie belebt den arbeitenden Künstler. In einem solchen lebendigen Milieu arbeiteten die Künstler der griechischen Zeit und der Renaissance, Corneille, Racine und Molière, Schiller und Goethe."

Ein zweiter Grund für die so unbedingte Notwendigkeit einer neuen Poetik liegt für Dilthey in der geschichtlichen Entwicklung.

[14]) VI 106.

Seit dem Ausgang des Mittelalters haben sich, wie Dilthey darlegt, bei den neueren Völkern die einzelnen Systeme der Kultur immer entschiedener voneinander getrennt; und damit entwickelte sich auch die Kunst als selbständige Lebensäußerung von eigenem Gehalte. Als sich nun im 18. Jahrhundert in Deutschland die Poesie zur herrschenden Macht erhob, als sie nun durch Selbstbesinnung über die in ihr wirkende seelische Kraft ihres Vermögens, eigenes Leben hervorzubringen, inne wurde, wurde auch das Wesen der Poesie überschaubar. Es entstand so die für die Poesie grundlegende Erkenntnis[15]).

„Die Poesie ist nicht die Nachahmung einer Wirklichkeit, welche ebenso schon vor ihr bestände; sie ist nicht eine Einkleidung von Wahrheiten, von einem geistigen Gehalt, der gleichsam vor ihr da wäre; das ästhetische Vermögen ist eine schöpferische Kraft zur Erzeugung eines die Wirklichkeit überschreitenden und in keinem abstrakten Denken gegebenen Gehaltes, ja einer Art und Weise, die Welt zu betrachten. So wurde der Poesie ein selbständiges Vermögen, Leben und Welt zu schauen, zuerkannt; sie wurde zu einem Organ des Weltverständnisses erhoben und trat neben Wissenschaft und Religion."

Dieser geschichtlich herausgearbeitete allgemeine Grundsatz der Poesie gilt in völlig gleicher Weise für die von Dilthey entwickelte Poetik, wenn auch seinem historischen Blick dabei nicht die Tatsache entging, daß dieser von ihm so gesehene poetische Grundsatz in seiner praktischen Anwendung neben den Wahrheiten auch Überspannungen gezeitigt hat. Denn allzuleicht kann das Überschreiten der Wirklichkeit zu Phantastereien führen. Dilthey weist selbst mit Deutlichkeit darauf hin, daß eine künftige Poetik wohl große Mühe haben wird, die Grenze zwischen Wirklichkeitsüberschreitung und Phantasterei, zwischen idealer Schönheit und Lebensverbundenheit zu zeigen. Doch wie Dilthey in seiner eigenen Poetik die von ihm hier aufgezeigte Grenze zieht, soll an späterer Stelle erörtert werden. Wir haben hier vorläufig nur an dem allgemeinen Grundsatz der Wirklichkeitsüberschreitung festzuhalten. Die Überspannungen und Verzerrungen, welche aus dieser Wirklichkeitsüberschreitung für die Poesie erwuchsen, charakterisiert z. B. Otto Ludwig[16]) mit besonderer Schärfe, wenngleich auch seine Lösung dieser Probleme durchaus als einseitig bezeichnet werden muß.

„Die unnatürliche Scheidung, welche Goethe und Schiller und auf ihren Spuren die Romantiker in Kunst und Leben gebracht, indem sie das Ästhetische, das Schöne vom Guten und Wahren trennten und aus der Poesie eine Fatamorgana machten, eine geträumte Insel voll Traumes, die den Menschen mit der Welt und sich selbst entzweit und ihm mit dem Heimatsgefühl in dieser zugleich die Tatkraft raubt, die unnatürliche Scheidung, die unserer Bildung gleichsam den weiblichen Charakter aufprägte, habe ich für mich durch das Verständnis Shakespeares überwunden, und mein ganzes Streben ist, meine Heilung auch auf andere Kranke zu übertragen."

---

[15]) VI 116.
[16]) Otto Ludwig, Skizzen und Fragmente S. 84.

Hält nun Dilthey für seine neue, seiner Zeit entsprechenden Poetik auch an dem Grundsatz der Wirklichkeitsüberschreitung fest, so unterscheidet sie sich doch stark in ihrem Ausgangspunkte von den früheren poetischen Systemen. Die Poetik des Aristoteles war, wie Dilthey sagt, aus den bereits bestehenden Kunstformen abstrahiert, und die des 18. Jahrhunderts beruhte auf einem metaphysischem Begriff des Schönen: Seine Poetik dagegen erwächst aus psychologischen und historischen Grundlagen, wie schon aus der Überschrift dieses Abschnittes zu ersehen war. Ausgangspunkt einer solchen Poetik ist demgemäß die Totalität des Seelenlebens.

Die Erfassung der Totalität des Seelenlebens ist Aufgabe der Psychologie, weil sie Kenntnis von dem Zusammenwirken aller seelischen Funktionen vermittelt, und zum anderen Aufgabe des Studiums alles historischen Geschehens, weil die seelische Struktur und die Entwicklung derselben ebenso beeinflußt ist durch die Einwirkungen der umgebenden Außenwelt. Im Sinne einer solchen Poetik hat nun die psychologische Untersuchung in zwei Richtungen vorzugehen, da das Verstehen des ästhetischen Schaffens sowohl bedingt ist durch den schaffenden Künstler als auch durch den nacherlebenden Leser oder Hörer. Um das Wesen des ästhetisch Nacherlebenden zu erfassen, ist auszugehen von einer Charakteristik des allgemeinen seelischen Strukturzusammenhangs; erst von da aus wird es möglich sein, die schöpferische Kraft, welche im ästhetischen Schaffen enthalten ist, zu erhellen. Denn die Vorgänge im Seelenleben des Künstlers sind stark von denen, welche im Allgemeinen im seelischen Strukturzusammenhang wirksam sind, unterschieden. Unsere Einleitung hatte aber bereits gezeigt, wie Dilthey auf dem Wege einer beschreibenden und zergliedernden Psychologie unter Ausschaltung erklärender Hypothesen zur Erfassung des seelischen Strukturzusammenhangs gelangte.

Wir hatten mit Dilthey die Totalität des Seelenlebens zergliedert in den Strukturzusammenhang des Seelenlebens und in die Entwicklung desselben. In dem aufgezeigten Strukturzusammenhang des Seelenlebens waren nun Vorstellungen, Wahrnehmungen, Gefühle, Willensakte und Denkprozesse mit- und nebeneinander wirksam, sie waren in ihrem Wirken unlöslich miteinander verbunden, ohne daß jedoch eine Kausalität im strengen Sinne für dieses Zusammenwirken aufgefunden und bewiesen werden konnte. Ferner sahen wir diesen seelischen Strukturzusammenhang sich ständig fortbilden und gestalten durch die dauernde Wechselwirkung zwischen ihm und der ihn umgebenden Außenwelt, dem Milieu. Als weiteres Gestaltungsmittel für die Totalität des Seelenlebens trat dann die Entwicklung des Strukturzusammenhangs auf den einzelnen Lebensstufen hinzu. Wie wirken aber nun hinsichtlich des ästhetischen Vermögens unter Voraussetzung der so gegebenen Totalität des Seelenlebens die verschiedenen psychischen Funktionen? Die Analysis dieser psychischen Funktionen hat Dilthey jedoch nicht mit der Klarheit durchgeführt, wie wir dieselbe in den Abschnitten über eine beschreibende und zer-

gliedernde Psychologie kennengelernt haben; allein der Grund hierfür liegt wohl in der Tatsache, daß die Untersuchungen über die beschreibende und zergliedernde Psychologie aus dem Jahre 1894 stammen, während der Aufsatz „Bausteine zu einer Poetik" bereits 1887 entstand.

Sowohl das dichterische Schaffen als auch das ästhetische Nacherleben setzen durchaus Veränderungen, Fortbildungen und Umgestaltungen von Vorstellungen und deren Reproduktionen voraus. Alle Vorstellungen im seelischen Zusammenhang sind nicht kausal bedingt, wie der Zusammenhang der Außenwelt, sondern sie sind alle gleich nahe oder gleich weit voneinander: Und die am Weitesten im Seelenleben voneinander entfernten Vorstellungen können unmittelbar zusammentreten, einfach weil sie verwandt sind. Indem dann die Bewußtseinserregung vom Gleichen zum Ungleichen nach den Bedingungen von Interesse und Aufmerksamkeit geleitet wird, entstehen von einer gegenwärtigen Wahrnehmung oder Vorstellung aus Reproduktionen, des Ähnlichen, Verwandten, Ungleichen, Entgegengesetzten. So sind also auch die Reproduktionen nicht bedingt durch angrenzende Wahrnehmungen oder Vorstellungen, sondern sie vollziehen sich von dem ganzen erworbenen seelischen Zusammenhang aus, indem zwar die einzelnen Teile nicht deutlich gesondert die Beziehungen nicht zu vollem Bewußtsein gebracht werden, dennoch aber wirken.

Von der Art dieser einfachen Reproduktionen aus können nun auch Folgerungen für die Vorgänge der zusammengesetzteren Reproduktionen, welche auch für das künstlerische Schaffen wichtig sind, gezogen werden. Allerdings hält Dilthey selbst die Faktoren, aus deren Zusammenwirken diese Reproduktionen entspringen, für sehr kompliziert. Eine Reproduktion ist nun nach Diltheys Darlegungen durch folgende Vorgänge bedingt:

Erstens der konstituierende Erfahrungszusammenhang, in welchem der Verband von Inhalten gestiftet wurde, dann die späteren Akte, in denen dieser Verband von Inhalten ganz oder teilweise wieder vorkam, aufgefaßt mit Berücksichtigung der Zwischenräume zwischen ihnen und schließlich der gegenwärtige Bewußtseinsstand, von dem aus die Reproduktion stattfand. Ferner sind dann an diesen Vorgängen verschiedene Eigenschaften zu unterscheiden: Als solche Eigenschaften sind zu bezeichnen der Charakter der Verbindungsweisen, das Interesse, das die Seele diesen in den einzelnen Akten entgegenbringt, sowie die dadurch bedingte Bewußtseinserregung. Ferner die Zahl der Wiederholungen und die Abstände der Zeiten, welche diese einzelnen Akte voneinander trennen. In dem Interesse und in der Aufmerksamkeit sind also auch Gefühle und Willensspannungen wirksam, Vorstellungen in das Bewußtsein zu heben.

Alle diese zusammengesetzteren Vorgänge in der Seele werden bei Dilthey als Bildungsprozesse bezeichnet: Bildungsprozesse, sofern diese zusammengesetzteren Vorstellungen vom Zusammenhang der Seele aus erwirkt werden und nicht nur feste Vorstellungen unter-

scheiden, ineinssetzen, beziehen, in das Bewußtsein heben oder aus demselben verdrängen, sondern Veränderungen in diesen Wahrnehmungen oder Vorstellungen zur Folge haben. Solche Veränderungen oder Bildungsprozesse sind nun, wie Dilthey weiter entwickelt, keine Neuschöpfungen von Inhalten, die nie in der Erfahrung gegeben wurden: Bei diesen Veränderungen handelt es sich vielmehr nur um ein Ausfallen von Inhalten oder Verbindungen, um Verstärkung oder Verminderung von solchen Inhalten oder Verbindungen, welche aus dem Material der Erfahrung zu einer Wahrnehmung oder Vorstellung hinzutreten können. Ferner unterliegen diese Bildungsprozesse oder Veränderungen noch einem ständigen Wechsel des Interesses und der Bewußtseinserregungen, welche in einem gegebenen Augenblick auf die einzelnen Bestandteile einwirken können. Weiterhin sind wirksam die Anteile des Gefühls und des Willens. Es ist also auch hier wieder der ganze erworbene Zusammenhang des Seelenlebens, welcher auf diese Bildungsprozesse wirkt. Er verändert und gestaltet an den Wahrnehmungen, Vorstellungen und Zuständen, die sich gerade im Blickpunkte unserer Aufmerksamkeit befinden, denen also die stärkste Bewußtseinserregung zuteil wird. Dieser Zusammenhang umfaßt, wie Dilthey[17]) sagt:

„Nicht nur unsere Vorstellungen, sondern auch die aus unseren Gefühlen entsprungenen Wertbestimmungen und die aus unseren Willenshandlungen entstandenen Zweckideen, ja die Gewöhnungen unseres Gefühls und unseres Willens."

Darüber hinaus umfaßt der Zusammenhang des Seelenlebens nicht nur die Inhalte selbst, sondern ebenso die Verbindungen, welche zwischen diesen Inhalten bestehen, und die zwischen den Inhalten hergestellten Verbindungen sind ebenso wirklich, wie die Inhalte selbst. Denn diese Verbindungen werden erlebt und erfahren als Beziehungen zwischen Vorstellungsinhalten, als Verhältnisse von Werten zueinander, als Gefüge von Zwecken und Mitteln. So verwickelt und kompliziert dieser Zusammenhang des Seelenlebens auch erscheinen mag, er hat doch nach Diltheys psychologischen Prinzipien seine Gliederung in der seelischen Struktur. Bereits in unserer psychologischen Einleitung hatten wir versucht, mit Dilthey den Strukturzusammenhang des Seelenlebens auseinanderzulegen. Danach umfaßte die seelische Struktur gleichsam die Breite alles Erlebens, alle psychischen Funktionen, die ständige Wechselwirkung zwischen dem Selbst und der umgebenden Außenwelt und die daraus erwachsende Anpassung. Zu dieser Charakteristik ist hier nur noch ergänzend hinzuzufügen, daß in unserem Leben die Wirklichkeit der Wahrnehmungen, die Wahrheit der Vorstellungen mit einer Wertabstufung verbunden ist, welche von den Gefühlen her über die ganze Wirklichkeit, wie sie in unseren Wahrnehmungen und Vorstellungen gegeben, ausgebreitet ist, und von da aus geht dann die Verkettung zu den Willensäußerungen, die das System der Zwecke und Mittel bilden.

[17]) VI 143.

Für das Verständnis des ästhetischen Vermögens reicht nach Diltheys eigenen Darlegungen diese Charakteristik und Aufhellung des Zusammenhangs, welcher in unserem Seelenleben angelegt ist, allein nicht aus. Denn durch diese Charakteristik wurde ja bisher nur das Wesen unserer Wahrnehmungen, Vorstellungen sowie deren Reproduktionen, der Veränderungen und Bildungsprozesse erläutert. Hinsichtlich des ästhetischen Vermögens bedarf nun das Gefühl, welches wie schon aus dem zuletzt Entwickelten hervorging, alle Vorgänge unseres Seelenlebens begleitet, einer eingehenden Verdeutlichung. Allerdings ist für Dilthey auch das Gefühl unlöslich verbunden mit dem Strukturzusammenhang des Seelenlebens, und es hat auch hier wiederum nur methodische Gründe, wenn er das Gefühl nach den Prinzipien seiner beschreibenden und zergliedernden Psychologie von den einfachen, elementaren Vorgängen bis zu deren verwickelsten und kompliziertesten Zusammensetzungen aufzeigt. Nach diesen methodischen Prinzipien zergliedert Dilthey das Gefühl in sechs verschiedene Kreise, innerhalb derer die mannigfaltigsten Seiten des Gefühls verdeutlicht werden sollen. Und auch wir haben um des Verständnisses willen diese einzelnen Gefühlskreise mit Dilthey zu durchmessen.

Den ersten Kreis elementarer Gefühle bilden nach Diltheys Aufstellungen[18])

„Diejenigen, welche das Gemeingefühl und die sinnlichen Gefühle zusammensetzen. Das Charakteristische derselben ist, daß der physiologische Vorgang ohne Mittelglied von Vorstellungen Schmerz oder Lust hervorruft."

Die einfachen Empfindungen von Lust und Unlust sind also die elementarsten Gefühle, welche mit dem Zusammenhang unseres Seelenlebens fest verflochten sind.

Der zweite Gefühlskreis stellt jedoch eine Erweiterung derselben dar durch die Hinzunahme des Interesses[19]).

„Der zweite Gefühlskreis wird durch die elementaren Gefühle gebildet, welche aus den Empfindungsinhalten unter der Bedingung eines konzentrierten Interesses hervorgehen. Schon der Intensitätsgrad der Empfindung steht in einem gesetzmäßigen Verhältnis zu Lust und Unlust. Zu hohe oder zu geringe Intensitätsgrade wirken unangenehm, mittlere an sich erfreulich. Alsdann stehen aber auch die Qualitäten der Empfindung in einem gesetzmäßigen Verhältnis zu einem Gefühlston, der im Fall einer dieser Empfindung zugewandten, konzentrierten Aufmerksamkeit sie begleitet."

Mit dem dritten Gefühlskreis gibt Dilthey wieder eine Erweiterung in Richtung auf die ästhetischen Gefühle. Zu dem dritten Gefühlskreis gehören die Gefühle, welche durch die Beziehungen von Sinneseindrücken aufeinander hervorgerufen werden. So wirken in Ton und Farbe Harmonie und Kontrast. Als das durchgreifenste

[18]) VI 150.
[19]) VI 150.

Raumgefühl kennen wir das der Symmetrie und unter den Zeitgefühlen das des Wohlgefallens am Rhythmus. Doch auch das Unermeßliche, welches in der Weite des eintönig blauen Himmels und des Meeres liegt, ruft ebenso ein starkes ästhetisches Gefühl in uns hervor. Bereits aus diesen bisher aufgezeigten Gefühlen erwächst der Poetik eine wichtige Aufgabe, denn die Poesie bringt schon durch die Beziehungen der Töne zueinander in ihrem sprachlichen Material ganz abgesehen von der sprachlichen Bedeutung der einzelnen Worte eine sinnliche Freude von großer Mannigfaltigkeit und Stärke hervor[20]).

„In der Untersuchung dieser elementaren Gefühle hat die Poetik eine ihrer wichtigsten Grundlagen. Sie muß insbesondere das rhythmische Gefühl in seinem Ursprung, vermöge dessen es im Lebensgefühl selber wurzelt, aufsuchen. Denn wie unser Körper außen überall Symmetrie zeigt, so geht durch seine inneren Funktionen der Rhythmus."

Der Rhythmus gehört somit zu unseren ursprünglichsten Erlebnissen, er ist uns gegeben, wie Dilthey selbst anführt, in dem Herzschlag und in der Regelmäßigkeit unserer Atmung. Er äußert sich ferner in der regelmäßigen Abfolge von Wachen und Schlaf sowie von Hunger und Mahlzeit. Auch die Arbeit wird durch den Rhythmus der Bewegungen erleichtert. So wirken z. B. alle eintönigen Rhythmen, wie sie uns vielleicht in gleichmäßig fallenden Tropfen oder in regelmäßig rückkehrenden Wellenbewegungen begegnen, beruhigend, ja sie erregen sehr leicht den Schlaf. Nach der Charakterisierung des dritten Gefühlskreises kann nun folgendes Prinzip aufgestellt werden[21]).

„Wir bezeichnen das Prinzip, nach welchem die Empfindungselemente des Kunstwerkes in Verhältnissen, die das Gefühl wohltätig erregen, stehen müssen, als das der wohlgefälligen Verhältnisse der Empfindungen. Die Lust am Rhythmischen wie die an Lautverbindungen ist allerdings in der Poesie nicht nur durch diese elementaren Verhältnisse bedingt, sondern auch durch die Assoziationen, die vom Inhalt her dem Rhythmischen oder den Lautverbindungen eine Bedeutung geben."

Diese letzte Äußerung Diltheys, in welcher auf den Sinn und die Bedeutung der Worte verwiesen wurde, führt uns nun zur Charakteristik des vierten Kreises elementarer Gefühle; dieser vierte Gefühlskreis wird gebildet von der großen Mannigfaltigkeit der Gefühle, welche aus der denkenden Verknüpfung unserer Vorstellungen entspringen. Doch handelt es sich bei dem vierten Gefühlskreis vorwiegend um solche Gefühle, welche nicht durch das Verhältnis ihres Gehaltes zu unserem Wesen, sondern durch die Vorstellungs- und Denkprozesse in uns erregt werden. In den weiten Umkreis dieser Gefühle gehören dann diejenigen, welche unsere Denkvorgänge und Vorstellungsabläufe begleiten. So z. B. das Gefühl des Gelingens, das angenehme Gefühl von Evidenz und das störende des Widerspruchs, ferner das Gefühl der Freude an dem einheitlichen Zusammenhang

[20]) VI 151.
[21]) VI 152.

des Mannigfaltigen, die Unterhaltung, die aus einem überschaubaren Wechsel entspringt sowie das Gefühl der Langeweile, weiterhin die Freude am Witz und am Komischen und die Überraschung, welche ein scharfsinniges Urteil hervorruft.

Innerhalb des fünften Gefühlskreises wird die Mannigfaltigkeit unserer Gefühle noch weit größer als bisher. Nach Diltheys Ansicht entsteht der fünfte Gefühlskreis von den einzelnen, das ganze Leben durchgreifenden materialen Antrieben aus, deren wir in Gefühlen nach ihrem ganzen Inhalte innewerden. Unter solchen Gefühlen versteht Dilthey diejenigen, welche hervortreten, wenn die elementaren Triebe von dem sie umgebenden Milieu oder auch von inneren Zuständen aus Hemmungen oder Förderungen erfahren. Sie sind verwoben mit unseren Instinkten und verwurzelt in unseren sinnlichen Gefühlen, und sie durchziehen die ganze moralische Welt. Aus den Tiefen des sinnlichen Gefühls stammt z. B. der Nahrungstrieb, der Trieb zur sinnlichen Selbsterhaltung oder der Wille zum Leben, der Trieb zur Fortpflanzung und der Trieb zur Deszendenz. Diese Triebe und die aus ihnen erwachsenden Gefühle bedeuten für Dilthey gleichsam die Federn in der Uhr des Lebens, es sind für ihn die Muskeln, welche die Fortbewegung des ungeheuren Geschöpfes „Gesellschaft" erwirken. Aber neben der Gewalt der sinnlichen Antriebe ist im Zusammenhang des Seelenlebens noch eine Macht von Triebfedern wirksam, welche einer höheren Region angehören. So entspricht dem praktisch waltenden sinnlichen Antriebe zur Selbsterhaltung und zur Vervollkommnung der Person sowie Selbstschätzung im Bereiche der höheren Regionen unserer Triebfedern das Selbstbewußtsein.

Diese Gefühle sind nach Dilthey nur Äußerungsformen für die verschiedenen Seiten desselben Tatbestandes. Treten nun noch im Zusammenhang des Seelenlebens Hemmungen oder Förderungen hinzu, so entstehen die zumeist sehr zusammengesetzten Einzelgefühle, zu welchen wir vorwiegend Eitelkeit, Ehrgefühl, Scham und Mißgunst zu zählen haben. Zu dem fünften Gefühlskreis gehört nach Diltheys Darlegungen auch noch eine andere Gruppe von Gefühlen, die ebenso mächtig, wie die bisher Aufgezeigten, in der Gesellschaft wirksam ist.

Dies sind vor allem Gefühle, die lediglich aus dem Zusammensein des Einzelnen mit anderen Menschen erwachsen. Und sie äußern sich, indem wir Lust oder Leid Anderer als uns selbst betreffend empfinden und das Leben Anderer gleichsam in unser eigenes Ich aufnehmen, Sympathie, Mitleid und Liebe mögen hier für uns kurz die so entstehenden Gefühle bezeichnen. In diesen Gefühlen liegt zunächst für Dilthey die ganze feinere Beweglichkeit und Empfindsamkeit innerhalb der menschlichen Gesellschaft.

In den verschiedenen von Dilthey bisher entwickelten Gefühlskreisen sahen wir die Gefühle verwurzelt in unseren einfachen, sinnlichen Eindrücken und Wahrnehmungen, in unseren Vorstellungen und Denkprozessen, in den Antrieben und Triebfedern und in dem Zusammenleben des Einzelnen mit anderen Gliedern der Gesellschaft,

demgegenüber entstehen für Dilthey die Gefühle, welche den letzten Kreis ausmachen, durch die Einbeziehung des Willens[22]).

„Der letzte Gefühlskreis entsteht also, indem wir der allgemeinen Eigenschaften der Willensregungen innewerden und ihren Wert erfahren. Die sehr große Mannigfaltigkeit in diesem Gefühlskreis entspringt aus dem Mehrfachen dieser Eigenschaften, aus den Relationen, in welche sie gleichsam zersplittern, aus den Verschiedenheiten des Erfahrens, je nachdem wir uns nur dieser Eigenschaften mächtig fühlen oder ihren Wert im Urteil über uns selbst erfahren oder im Urteil über Andere den Wert des fremden Willens bestimmen."

In seinen Erörterungen hierüber gibt Dilthey selbst eine Aufstellung dieser mannigfaltigen, aus den Willenserregungen erwachsenden Gefühle. Dort nennt er als solche das frohe Gefühl unserer Kraft, das Innewerden des folgerichtigen Festhaltens an dem unserem Willen Wesenhaften im Wechsel der Umstände, hindurchgreifend durch die Zeit und sie für den Willen gleichsam aufhebend: Also Charakter und Konsequenz. Weiterhin gehen aus der aufgezeigten Verwurzelung hervor, Treue, Mut, Nichtachtung der Gefahr oder des Leidens. Außerdem zeigt dieser Gefühlskreis Reichtum des in den Willen aufgenommenen Lebensgehaltes, der in der Einheit desselben geordnet und in freudiger Erweiterung des Lebensgefühls genossen wird.

Auch die Eigenschaften, welche aus der Bindung des Einzelnen einem Anderen gegenüber erwachsen, gehören in den Bereich dieses Gefühlskreises. Rechtschaffenheit und Pflichttreue entstehen z. B. aus solchen Bindungen einem Anderen gegenüber, unabhängig von dem Laufe der Zeiten und unabhängig auch von den Akten und Bedingungen, aus welchen solche Bindungen einst hervorgegangen sein mögen. Zu dieser Gruppe von Eigenschaften gehören dann auch noch Dankbarkeit, Verehrung usw.

Gleichwie nun der Einzelne sich selbst als Person schätzt und die Sphäre seines Rechtes hütet, so ist er ebenfalls genötigt, Personalität außerhalb seines Selbst als selbständig anzuerkennen und die Sphäre ihres Rechtes zu wahren. Hierdurch entstehen Recht und Gerechtigkeit innerhalb der Gesellschaft. Das Höchste, was jedoch nach Diltheys Ausführungen in unserem Willen angelegt ist, ist die Fähigkeit, daß die Person sich hingeben und sich aufopfern kann für die Sache oder für die Menschen, mit denen sie durch starke Triebe verbunden ist. Dies ist die „höchste Eigenschaft des Willens, seine eigentliche Transzendenz, da er dem Gesetze der Erhaltung durch diese Eigenschaft entnommen und über den ganzen Naturlauf erhoben ist."

Mit der Darstellung der von Dilthey entwickelten sechs Gefühlskreise, welche im Zusammenhang des Seelenlebens in ihrer Mannigfaltigkeit wirksam sind, stehen wir am Ende der allgemeinen psychologischen Betrachtungen. Allein diese psychologische Analyse ist die unumgängliche Grundlage, von welcher aus Dilthey für seine Ästhetik oder Poetik eine Allgemeingültigkeit zu erzielen hofft; Allgemein-

[22]) VI 155.

gültigkeit, weil ihm die Menschennatur mit dem Zusammenhang ihres Seelenlebens als etwas verhältnismäßig Bleibendes erscheint. Wenn man also aus der allgemeinen und verhältnismäßig bleibenden Menschennatur das ästhetische Vermögen abzuleiten und zu erklären, wie Dilthey in diesem Zusammenhang sich bezeichnenderweise ausdrückt, unternimmt, so müssen auch die auf einem solchen Wege gewonnenen Ergebnisse gleichbleibend, also auch allgemeingültig sein. Doch schon hier muß dazu bemerkt werden, daß der psychologische Ausgangspunkt für die Ableitung und Entwicklung einer Ästhetik wohl zu allgemeineren und umfassenderen Ergebnissen führt, als sie vielleicht durch eine Abstraktion von den herrschenden Kunstformen, wie Dilthey für die Poetik des Aristoteles festgestellt hatte, erreicht wurden, daß aber dennoch der Charakter der Allgemeingültigkeit im strengen Sinne für die so aufgebaute Ästhetik in Zweifel gezogen werden muß. Wollen auch wir hier den von Dilthey angewandten Begriff der Allgemeingültigkeit beibehalten, so wird dies nur, nachdem wir seine ganzen ästhetischen Gedankengänge durchmessen haben, in einer bestimmten Einschränkung und Ausprägung möglich sein. Wir haben uns nun nach der allgemeinen psychologischen Analyse der Menschennatur und des Zusammenhangs ihres Seelenlebens der Beschreibung des dichterischen Schaffens und des ästhetischen Eindrucks, welchen Kunstwerke hervorrufen können, zuzuwenden.

Das heißt, es muß versucht werden, auch das dichterische Schaffen usw. aus seinen psychologischen Bedingungen abzuleiten und zu beschreiben.

Zu Beginn des soeben behandelten Abschnittes hatten wir als einen der wichtigsten ästhetischen Grundsätze für alle Poesie das Prinzip der Wirklichkeitsüberschreitung herausgestellt. Vor der eingehenden Erörterung des dichterischen Schaffens ist nun noch ein von Dilthey aufgestelltes zweites Prinzip zu erwähnen; und zwar das Prinzip der Harmonie, welches doch schließlich in aller Kunst zur Befriedigung des Gemüts in dem Nacherlebenden enthalten sein muß. Nur ein Kunstwerk, welches trotz der Darstellung widerstrebender Gefühle und schwerer Konflikte dennoch in irgend einem Punkte das Gefühl der Ausgeglichenheit, der Harmonie erregt, vermag zu befriedigen; ja Dilthey geht sogar noch weiter und meint, dieses Prinzip der Harmonieerregung sei für ein Kunstwerk unbedingt notwendig, denn das Harmoniegefühl sei das einzige, welches im Gemüt des nacherlebenden Betrachters die Gleichgewichtslage wiederherzustellen vermöge und nur duch Gewinnung der Gleichgewichtslage könne wirkliche Befriedigung erreicht werden. Erläuternd fügt Dilthey hier hinzu, daß nicht nur ein Kunstwerk, sondern auch das Schema des metaphysischen Mythos, wie Plotin, Spinoza oder Schopenhauer ihn gedichtet haben, die Rückkehr in den Frieden und in die versöhnte Einheit zeige. Auch in dem lyrischen Gedicht, sofern es nicht nur einen Ton erklingen läßt, sondern in ihm ein innerer Vorgang sich auslebt, liegt für Dilthey das Streben nach einer solchen Gleichgewichtslage, und am vollkommensten findet er dieses in den Gedichten Goethes.

Ja selbst die Tragödie entspricht, wie Dilthey betont, diesem ästhetischen Prinzip. Die Auflösung in Harmonie, welche nach Dilthey auch in der epischen Dichtung großer Form, als welche sie in irgend einer Art die ganze Welt und deren Ordnungen erblicken läßt, herrschen soll, vergleicht er mit einer Symphonie, in welcher sich die Disharmonien doch auflösen und das Ganze schließlich in harmonischen Akkorden ausklingt.

Wenn man die von Dilthey für die Poesie aufgestellten beiden ästhetischen Prinzipien genauer betrachtet, so muß uns die Überschreitung der Wirklichkeit und die Rückkehr in die Gleichgewichtslage durchaus als wesensverbunden erscheinen; die Rückkehr in die Gleichgewichtslage setzt gleichsam der Überschreitung der Wirklichkeit eine Grenze; denn wo sollte jede Wirklichkeitsüberschreitung schließlich enden, wenn niemals eine Gleichgewichtslage wieder erreicht werden könnte. Die Überschreitung der Wirklichkeit, welche nach Dilthey das erste Prinzip aller Poesie bildete, hat selbstverständlich auch im Schaffen des Dichters eine ähnliche Wirklichkeitsüberschreitung zur Voraussetzung, nur ist dieselbe im Schaffen des Dichters von ganz anderem Ursprung und von ganz anderer Art. In seinen Schriften gibt Dilthey eine sehr treffende Charakteristik des dichterischen Schaffens, die wir hier trotz ihres Umfanges vor der Analyse der einzelnen im Schaffen des Dichters wirksamen psychischen Vorgänge vollständig wiedergeben möchten[23]).

„Die Überschreitung der Wirklichkeit im Schaffen des Dichters stammt aus Ursachen von ganz entgegengesetzter Art. Die ganze Energie einer gesunden und mächtigen Seele ist hier wirksam: eine reiche und weite Erfahrung wird benützt; das Denken hat sie geordnet und verallgemeinert. Die Umgestaltung der Bilder vollzieht sich also in einer Seele, in welcher der ganze erworbene Zusammenhang, der die Wirklichkeit repräsentiert, gegenwärtig und wirksam ist. Zweckbewußter Wille wandelt die Bilder über die Grenzen des Wirklichen hinaus, daher bestehen auch erhebliche Unterschiede zwischen der Metamorphose der Bilder im Schaffen des Dichters und in den Zuständen, die von der Norm des wachen Lebens abweichen. Dem Dichter ist der Zusammenhang der Wirklichkeit gegenwärtig, und er trennt seine Bilder von diesem Zusammenhang; er unterscheidet die Wirklichkeit und das Reich des schönen Scheins. So sehr diese Bilder dem Charakter von Wirklichkeit sich annähern können, sie bleiben doch stets durch irgend eine feine Grenze von dieser geschieden. Der Dichter lebt in einer Traumsphäre während seines Schaffens, in welcher diese Bilder Realität empfangen; aber sie erhalten dieselbe nicht durch die dunkle Naturgewalt von Halluzinationen, sondern durch die Freiheit des schöpferischen Vermögens, welches sich selber besitzt. Und wie der Zusammenhang des Seelenlebens auf die Gestaltung dieser Bilder energisch wirkt, wird durch ihn ein dem Zweck des Kunstwerks entsprechendes Verhältnis derselben zur Wirklichkeit erhalten; wenn die Bilder dieses verlieren, hören sie auf, das Gemüt zu bewegen. Das Typische, das Idealische in der Dichtung ist eine solche Art, vermittelst der Erfahrung dieselbe so zu überschreiten, daß sie doch mäch-

[23]) VI 171.

tiger gefühlt und tiefer verstanden wird als in den treuesten Kopien des Wirklichen."

Mit dieser Beschreibung und Definition des dichterischen Schaffens zieht Dilthey von vornherein eine scharfe Grenze zwischen der Einbildungskraft des Dichters und dem Wahnsinn. Beiden unbedingt gemeinsam ist die Überschreitung der Wirklichkeit in ihren Bildern, doch der wesentliche Unterschied zwischen ihnen besteht in der Möglichkeit der Rückkehr zur Wirklichkeit. Der Wahnsinnige verfügt über keine Macht, seine Bilder der Wirklichkeit, der Erfahrung zur gegebenen Zeit wieder anzugleichen.

Der Dichter dagegen kommt von einer weiten, erworbenen Erfahrung aus zu seinen Bildern und indem nun Einbildungskraft, Traum, Phantasie, kurz alle Zustände, die von der Norm des wachen Lebens abweichen, dieselben umgestalten können, überschreiten diese Bilder die Wirklichkeit, die Erfahrung, ohne jedoch in starken Widerspruch zu dieser zu geraten. Zur Veranschaulichung seiner Gedanken vergleicht Dilthey die Vorgänge im Schaffen des Dichters mit dem Spiel des Kindes; Sowohl im Schaffen des Dichters als auch im Spiel des Kindes sind der Glaube an Bilder von Unwirklichem und die so entstehenden Illusionen fast gleich: Ein Vergleich und eine Auffassung, in welcher Dilthey, wie er selbst angibt, auf Schiller zurückgeht.

Doch wir haben nun kurz die psychischen Vorgänge im Schaffen des Dichters mit Dilthey zu untersuchen.

In den beiden vorhergegangenen Abschnitten hatten wir bereits die psychologischen Grundlagen gewonnen, welche uns die Menschennatur und den ganzen erworbenen Zusammenhang des Seelenlebens verständlich machten: Welche psychischen Momente heben nun das Vermögen des dichterischen Schaffens über eine solche Norm hinaus? Auch im Dichter ist selbstverständlich ein solcher erworbener Zusammenhang seines Seelenlebens wirksam, nur ist die Kraft seiner Wahrnehmungen, seines Anschauens weit größer, die Wirksamkeit der Vorstellungen und deren Verbindungen sowie deren Reproduktionen ist entschieden intensiver, und die Gefühle, deren Charakter wir aufgezeigt und kennengelernt hatten, wirken durchgreifender in ihm, aber vor allem erfahren seine Bilder ungeahnte Veränderungen und Umgestaltungen; sie werden in ihm nicht nur erweitert und gesteigert, sondern sie ändern sich durchaus in ihrem Kern. Diese Bilder und ihre Verbindungen ändern sich, indem in ihrem innersten Kern neue Bestandteile und Verbindungen eintreten und so diesen ergänzen. Gerade in der kernhaften Veränderung der Bilder und ihrer Verbindungen liegt für Dilthey das wesentlichste Vermögen der dichterischen Phantasie[24]);

„Eine Phantasie, die nur ausläßt, verstärkt oder vermindert, vergrößert oder verkleinert, ist schwächlich und erreicht auch nur flache Idealität oder Karikatur des Wirklichen. Überall, wo ein wahres Kunstwerk

[24]) VI 175.

entsteht, findet eine kernhafte Entfaltung der Bilder durch positive Ergänzung statt."

Natürlich ist, wie Dilthey selbst betont, dieser Vorgang nur schwer zu erfassen und zu verstehen. Der Begriff der Assoziation bietet hier auch keine Hilfe zum Verständnis solcher Vorgänge, da zunächst nach den Gesetzen der Assoziation und Verschmelzung eine Wahrnehmung oder Vorstellung dadurch umgebildet wird, daß eine andere in sie eintritt oder mit ihr assoziiert wird. Aber die Assoziation enthält gar kein Prinzip, welches über das Wirken der tatsächlichen Angrenzung hinausführt, und die Verschmelzung stellt auch nur eine Ineinssetzung her. Überhaupt lassen sich nach Diltheys Darlegungen keine einzelnen psychischen Vorgänge anführen, welche diese kernhafte Veränderung in den Bildern und deren Verbindungen bewirkten. Erst von dem Einwirken des ganzen, erworbenen Zusammenhangs des Seelenlebens aus können solche Vorgänge verstanden werden. Durch die Einwirkung des seelischen Zusammenhangs können nun unzählbare, unmeßbare, gering merkliche kernhafte Veränderungen der Bilder stattfinden, und aus der Fülle des Seelenlebens entspringt so die Ergänzung des Einzelnen. Auf diese Weise kann dann aus Bildern und ihren Verbindungen das Wesenhafte eines Tatbestandes, welches im Zusammenhang der Wirklichkeit demselben seine Bedeutung gibt, gewonnen werden. Die Wirkungskraft dieser aufgezeigten, kernhaften Veränderungen in den Bildern und ihren Verbindungen reicht nach Diltheys Darlegungen sogar so weit, daß sich von ihnen aus selbst noch Einflüsse auf den Stil des Künstlers geltend machen. Das besagt: der Stil eines Kunstwerkes ist mit bedingt durch das jeweilige Prinzip, welches in einer solchen kernhaften Veränderung von Bildern vorherrscht.

Allerdings sind im Einzelnen volle Wirklichkeit der benützten Bestandteile und ihrer Beziehungen, Ausschaltung, Steigerung, Verminderung und Ergänzung nicht nur Prinzipien, an welche der Vorgang im Schaffenden gebunden ist, sondern sie bedingen gleichfalls den ästhetischen Eindruck. Alle Umgestaltungen von Bildern und deren Verbindungen, welche im Vorgang des Schaffens erwirkt werden, müssen so, wie das Kunstwerk dieselben dann zeigt, im ästhetischen Eindruck nacherlebt werden können.

Für den weiteren Ausbau einer Poetik sind hier in diesen psychologischen Faktoren, welche wir in den verschiedenen Prinzipien der Bilderveränderung kennengelernt hatten, Bedingungen für wichtige Stilunterschiede zu suchen. Für seine eigene Poetik begnügt sich Dilthey jedoch nur mit dem Hinweis, die Durchführung der Untersuchung selbst überläßt er anderen.

Innerhalb der Grundprobleme, welche Dilthey in seiner Poetik zu lösen versucht, mag ihm wohl diese Untersuchung als eine Teil- oder Nebenaufgabe erschienen sein.

Aus alledem, was wir in den letzten Abschnitten hinsichtlich der kernhaften Veränderungen in den Bildern sowie in deren Verbin-

dungen entwickelt haben, erwächst für Dilthey wieder ein für die Poetik grundlegendes, ästhetisches Gesetz, nach welchem in der Dichtung besonders die Beziehungen zwischen dem seelischen Zustand und dem Bildzusammenhang, zwischen Innerem und Äußerem auszubilden sind. Dieses bedeutsame ästhetische Gesetz, wie Dilthey es bezeichnet, hat einen weiteren, für seine Poetik wichtigen Grundsatz zur Folge.

Alle Poesie macht das im Gefühl genossene Leben bildlich und trägt zugleich in das Bildliche der Anschauung die im Gefühl genossene Lebendigkeit hinein. „So wird von ihr beständig die Totalität des Seelenlebens wiederhergestellt." Dieser letzte, poetische Grundsatz enthält den charakteristischsten und wichtigsten poetischen Begriff, ohne welchen Diltheys ganze Poetik völlig undenkbar wäre: Nämlich den Begriff des Erlebnisses[25]).

„Nur sofern ein psychisches Element oder eine Verbindung von solchen mit einem Erlebnis und seiner Darstellung in Verhältnis steht, kann es Bestandteil der Dichtung sein. Die Unterlage aller wahren Poesie ist sonach Erlebnis, lebendige Erfahrung, seelische Bestandteile aller Art, die mit ihr in Beziehung stehen. Alle Bilder der Außenwelt können durch ein solches Verhältnis mittelbar Material für das Schaffen des Poeten sein. Jede Operation des Verstandes, welche die Erfahrungen verallgemeinert, ordnet und ihre Benutzbarkeit verstärkt, dient so ebenfalls der Arbeit des Dichters. Dieser Erfahrungskreis, in dem der Dichter wirkt, ist nicht von dem unterschieden, aus dem der Philosoph oder der Politiker schöpft."

Unter Erlebnis ist bei Dilthey alles das zu verstehen, was in irgend einer Art den in uns wirkenden Zusammenhang unseres Seelenlebens erregt und in Tätigkeit setzt. Auch die Phantasie des Dichters schöpft nicht aus irgend einem leeren Raum, sondern sie empfängt, wenn sie den nacherlebenden Leser oder Hörer ergreifen will, ihren Stoff aus solchen Erlebnissen im weitesten Sinne des Begriffs.

Nur hatten wir bereits aufgezeigt, daß im Dichter alle Erlebnisse, wie wir nun kurz sagen können, zu ganz anderer Auswirkung und Entfaltung gelangen. Denn in dem dichterischen Schaffen sind durchaus Kräfte wirksam, die über das Maß des Normalen und Allgemeingültigen weit hinausführen. Wir kommen damit nun zu den Zuständen im dichterischen Schaffen, die von der Norm des wachen Lebens abweichen.

Eine Grenze zwischen der dichterischen Einbildungskraft und dem Wahnsinn hatten wir schon früher gezogen, doch welche Gestaltungskräfte enthalten nun die Schlummerbilder, der Traum, die Einbildungskraft und die Phantasie für das dichterische Schaffen?

Ein jeder kennt ja sicherlich aus seiner eigenen Beobachtung und Erfahrung solche Schlummerbilder, Bilder, die entweder als reine Nachbilder im Organ oder aus der lebendigen Erinnerung beim Übergang vom Wachen zum Schlaf gleichsam vor unserem inneren

[25]) VI 128.

Auge erscheinen. Für den Menschen im Allgemeinen sind nun solche Schlummerbilder fließend und verschwommen, nur im Künstler, im Dichter können sie größere Lebendigkeit und Prägnanz erhalten. Ja, so mancher Dichter hat, wie zahlreiche Selbstzeugnisse von Dichtern beweisen, ganze Szenen seiner Dramen oder Bilder von einzelnen Personen in solchen Schlummerbildern vor Augen gesehen. Diese Bilder sind im Dichter nicht verschwommen, sondern deutlich und scharf umrissen, sie sind nicht fließend, sondern plastisch greifbar, sie sind keine Kopien von gegebenen Objekten, sondern sie erfahren Abwandlungen durch die Einbildungskraft.

Goethe z. B. hatte solche Schlummerbilder in großer Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit. Des öfteren erwähnt Dilthey, daß Goethe selbst von solchen Bildern erzählt. Wenn Goethe mit geschlossenen Augen, so berichtet er, sich in die Mitte des Zimmers eine Blume dachte, so entfalteten sich nach und nach zahlreiche Blumen aus derselben, diese waren jedoch nicht wie wirkliche Blumen, sondern wie Rosetten der Bildhauer. Solche Bilder vermochte nun Goethe beliebig oft in sich zu erzeugen, ohne daß dieselben an Deutlichkeit und Stärke verloren. Gerade in der Fähigkeit, diese Bilder beliebig oft und freiwillig, ohne Vorsatz lebendig hervorzubringen, liegt für Dilthey ihr Wert für das dichterische Schaffen.

Mit dieser Auffassung geht Dilthey ganz offensichtlich auf Goethe selbst zurück, führt er doch selbst im Zusammenhang mit der Betrachtung der Schlummerbilder die so charakteristische Bemerkung Goethes über das Wesen des Dichters an[26]).

„Man sieht deutlicher ein, was es heißen wolle, daß ein Dichter und alle eigentlichen Künstler geboren sein müssen. Es muß nämlich ihre innere produktive Kraft jene Nachbilder, die im Organe, in der Erinnerung, in der Einbildungskraft zurückgebliebenen Idole freiwillig, ohne Vorsatz und Wollen lebendig hervortun, sie müssen sich entfalten, wachsen, sich ausdehnen und zusammenziehen, um aus flüchtigen Schemen wahrhaft gegenständliche Wesen zu werden."

Etwas den Schlummerbildern Verwandtes ist nun der Traum. Und gleich wie die Schlummerbilder hat auch der Traum seine Bedeutung für das dichterische Schaffen. Dem Träumenden erschließt sich eine Welt voll eigenen Lebens, frei von den Bindungen der Wirklichkeit, eine Welt des Scheins. Und dennoch haben für den Träumenden alle in seiner Welt wirkenden Gestalten und Personen sowie alle Ereignisse unumstritten den Charakter von Realität, das heißt, im Zustand des Traumes erscheint dem Erlebenden seine Welt, seine Personen und Gegenstände als real, als lebendig und greifbar. In weit größerer Lebendigkeit können sich nun, wie Dilthey nachweist, solche Zustände, die dem Traum gleich sind, im Schaffen des Dichters zeigen. Für den Dichter bildet der Stoff seines Dramas oder seines Romans gleichsam seine Welt, in welcher er während des Schaffens lebt. In solchen Zuständen ist wohl die Realität seiner Gestalten und Per-

[26]) VI 180.

sonen noch entschieden größer als beim Träumenden. So manche Selbsterzeugnisse von Dichtern liefern hierfür treffende Beweise. Dilthey berichtet in dieser Hinsicht unter anderen z. B. von Dickens.

Dickens lebte gleichsam zeitweilig mit den Gestalten seiner Romane, er litt mit ihnen, er fürchtete für sie, er redete mit ihnen, als wären sie wirklich da, ja seine Gestalten redeten sogar mit ihm, das heißt, während er seine Gestalten schuf, änderten seine Personen oftmals gegen seine ursprünglichen Absichten ihre Worte, ihre Handlungen, als ob sie es aus eigenem Willen täten. All solche Vorgänge im Schaffen des Dichters erläutert Dilthey an den verschiedensten Selbstzeugnissen der Dichter, welche die Einwirkungen von Schlummerbildern und Träumen auf das dichterische Schaffen sehr treffend charakterisieren, allein sie alle hier anzuführen, würde entschieden zu weit gehen und den Rahmen dieser Arbeit überschreiten.

Schlummerbilder und Träume, kurz alle Zustände, die von der Norm des wachen Lebens abweichen, wirken mit im Schaffen des Dichters: Sie tragen stark dazu bei, den in der Erfahrung erworbenen Zusammenhang seines Seelenlebens zu erweitern und seine Vorstellungen und deren Reproduktionen, seine Wahrnehmungen und Gefühle über die Grenze der Wirklichkeit zu heben. Die gewaltigste und charakteristischste Umgestaltung erlangen seine Vorstellungen, die Bildzusammenhänge in ihm und die durchgreifenden Gefühle erst durch die Einwirkungen der Phantasie.

Die Phantasie übt unbestreitbar die gewaltigste Wirkungskraft im Schaffen des Dichters aus. Bereits aus manchen hier wiedergegebenen Bemerkungen Diltheys konnten wir einzelne Züge für die Wesensbeschaffenheit der Phantasie entnehmen: Dilthey nannte eine Phantasie schwächlich, wenn sie sich damit begnügte, nur Vergrößerungen oder Verminderungen von Bildern und deren Verbindungen zu geben, das Schöpferische aller Phantasie lag danach nicht nur in der Abwandlung von Bildern und deren Verbindungen, sondern gerade in einer kernhaften Veränderung derselben. Nach dem bisher Entwickelten bleibt aber auch die freieste Phantasie an das in der Erfahrung Gegebene, an den erworbenen Zusammenhang des Seelenlebens oder wie wir dann erweitern konnten, an das Erlebnis im umfassendsten Sinne des Begriffs gebunden. Doch was wir bisher von der Phantasie entwickelt haben, gilt nur von den allgemeineren Bedingungen derselben. Die Phantasie dagegen, welche im Dichter wirkt, ist von einem ganz anderen Ausmaße. Sie bildet, wie Dilthey[27]) sagt, eigentlich erst den Inbegriff der Seelenprozesse, in denen die dichterische Welt sich findet. Grundlage dieser dichterischen Phantasie und der in ihr wirkenden Seelenprozesse sind immer Erlebnisse, welche erst den Untergrund des Auffassens schaffen. In seiner Beschreibung und Zergliederung der dichterischen Phantasie leugnet Dilthey jedoch keineswegs, daß die in diesen Seelenprozessen waltenden Vorgänge nur schwer oder kaum faßbar sind. Er spricht

[27]) „Das Erlebnis und die Dichtung" E. 167.

selbst sogar von unwillkürlichen, unmerklichen Vorgängen, welche überall stattfinden. Diese Vorgänge arbeiten nun ständig an Farbe und Form der Welt, in welcher der Dichter lebt. Durch diese Vorgänge findet also die von Dilthey aufgezeigte Umgestaltung der Eindrücke, der Wahrnehmungen und schließlich auch der Erlebnisse statt. Die Einwirkungen der Umgestaltung, welche aus den Seelenprozessen für die dichterische Welt erwachsen, geben uns Aufschluß über den Zusammenhang von Erlebnis und Phantasie im Dichter. Im Sinne der Absichten Diltheys handelt es sich natürlich auch hier wieder nur um eine Veranschaulichung solcher Vorgänge, nicht um eine Kausalerklärung derselben.

Doch die Veranschaulichung muß hier besser mit Diltheys eigenen Worten vorgenommen werden[28]).

„Die dichterische Welt ist da, ehe dem Poeten aus irgend einem Geschehnis die Konzeption eines Werkes aufgeht und ehe er die erste Zeile desselben niederschreibt. Der Vorgang, in dem vermittelst dieser Seelenprozesse die poetische Welt entsteht und ein einzelnes poetisches Werk sich bildet, empfängt sein Gesetz aus einem Verhalten zur Lebenswirklichkeit, das vom Verhältnis der Erfahrungselemente zum Zusammenhang der Erkenntnisse ganz verschieden ist. Der Dichter lebt in dem Reichtum der Erfahrungen der Menschenwelt, wie er sie in sich findet und außer sich gewahrt, und diese Tatsachen sind ihm weder Daten, welche er zur Befriedigung seines Systems von Bedürfnissen benützt, noch solche, von denen aus er Generalisationen erarbeitet. Das Dichterauge ruht sinnend und in Ruhe auf ihnen: sie sind ihm bedeutsam; die Gefühle des Dichters werden von ihnen angeregt, bald leise, bald mächtig, gleichviel wie fern dem eigenen Interesse diese Tatsachen liegen, oder wie lange sie vergangen sind: sie sind ein Teil seines Selbst."

Mit dieser Charakteristik schreibt Dilthey der Phantasie die weitesten Wirkungsmöglichkeiten im Schaffen des Dichters zu. In Anknüpfung an die mannigfaltigsten Erlebnisse vollzieht sie dann die Überschreitung der Wirklichkeit, welche uns in der Welt des Dichters begegnet. Die in ihr wirkenden Seelenprozesse gestalten beständig an dieser Welt. Sie erweitern und verstärken Vorstellungen und Gefühle oder ziehen dieselben zusammen, so daß alles, was der Dichter in der Erfahrung in sich und außerhalb seines Selbst findet, in ein anderes, so vorher nie gewahrtes Licht gerückt wird. Es ist also daher nicht Zweck und Sinn der dichterischen Phantasie, die Wirklichkeit aufzuzeigen, sondern die Wirklichkeit dient ihr nur als Grundlage und Ausgangspunkt für ihre freieste Entfaltung über die Grenze derselben hinaus. Das Wesen, welches so nach Diltheys Darlegungen die dichterische Phantasie ausmacht, enthält zwei Blickrichtungen für das Schaffen des Dichters. Die beiden Richtungen der Phantasie ergeben sich je nach der Erfahrungsgrundlage, von welcher der Dichter ausgeht. Das heißt, ob ein Dichter an die Erfahrungen, die er in sich oder außerhalb seines Selbst gewahrt, anknüpft. Goethe und Shakespeare haben in ihrem Wesen und in ihren Werken diese

[28]) E 167.

beiden gegensätzlichen Richtungen der Phantasie mit besonderer Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht. Diltheys Charakteristik dieser beiden großen Dichterpersönlichkeiten kann uns erst letzte Klarheit bringen über seine Auffassung vom Wesen des dichterischen Schaffens und dem unlöslichen Zusammenhang zwischen Erlebnis und Dichtung. Eine Poetik, die jedoch nur die Analysis des dichterischen Schaffens zum Gegenstande hat, ist unbedingt einseitig und damit unhaltbar. Denn die Poesie ist in gleicher Weise auch durch den ästhetischen Eindruck bedingt. Wohl unbestreitbar ist in der Poesie das dichterische Schaffen der primäre Vorgang, und wahre Poesie entsteht aus dem Drange, Erlebnisse auszusprechen, nicht aus dem Bedürfnis, den ästhetischen Eindruck hervorzurufen.

In verschiedenen Zügen ist nun der ästhetische Eindruck dem dichterischen Schaffen verwandt; was vom Gefühl aus gestaltet ist, erregt wieder das Gefühl, und zwar in derselben, nur abgeminderten Weise. Die Gefühle, die im Schaffen herrschten, werden auch beim ästhetischen Eindruck erzeugt, sie sind nur schwächer und längst nicht so durchgreifend. Ebenso ist auch die Verbindung der Seelenvorgänge, in welchen eine Dichtung geboren wurde, nach Bestandteilen und Struktur derjenigen ähnlich, welche sie dann bei dem Leser oder Hörer hervorruft. Der Vorgang im Dichter ist also dem verwandt in seinem Leser oder Hörer. In gleicher Weise wie im Dichter ruft auch im Nacherlebenden dieselbe Zusammensetzung von bildlichen Elementen dieselbe Zusammensetzung von Gefühlen hervor. Die Beziehung zwischen dem sinnfällig Bildlichen, dem gedankenmäßig Allgemeinen und dem Erregungsgehalt bestimmt dort wie hier die Struktur, zu welcher die Bestandteile verbunden sind. Diese innere Verwandtschaft zwischen dem Dichter und seinem Leser oder Hörer erläutert Dilthey kurz und treffend mit einem Ausspruch Voltaires, nach welchem derjenige, welcher ein Gedicht beurteilen will, ein starkes Gefühl haben muß und mit einem Funken von dem Feuer geboren sein muß, welches den Dichter beseelt hat, dessen Kritiker er sein will. Der inneren Verwandtschaft zwischen Schaffen und Empfangen stehen natürlich ebenfalls scharfe Unterschiede unverkennbar gegenüber.

Wohl vermag der Nacherlebende tiefstes Verständnis für die Welt des Dichters, für seine Gefühle und Ideen zu gewinnen, allein er ist in allem immer nur nacherlebend, nachgehend, verstehend, aber niemals selbst schöpferisch. Die Vorgänge, die wir mit Dilthey für das Schaffen des Dichters aufzeigen konnten, sind viel durchgreifender, viel umfassender und weit zusammengesetzter als die im nacherlebenden Hörer oder Leser. Und das, was der Nacherlebende in einer ganz kurzen Spanne von Zeit an einem Kunstwerk vollendet zu genießen vermag, ist oft genug für lange Zeit die Welt, welche einen Dichter so ganz gefangen nimmt, ihn beseelt und ihn unumgänglich, unablässig zum Schaffen treibt. Jedoch auch aus der Beschreibung des ästhetischen Eindrucks läßt sich nun ein weiteres, allgemeines Prinzip für die Poetik Diltheys ableiten. Bei aller Überschreitung der Wirklichkeit muß ein Kunstwerk doch so viel Lebensnähe aufweisen,

daß es seinem Betrachter von dort aus möglich ist, verstehend und nacherlebend in die Welt desselben einzudringen. So setzen also auch die Notwendigkeiten des ästhetischen Eindrucks der Überschreitung der Wirklichkeit eine feste Grenze. Wenn wir innerhalb einer Poetik von Grenzen und Gebundenheiten sprechen, wie ist es dann nach Dilthey um die ästhetische Freiheit bestellt, ist da überhaupt noch ästhetische Freiheit möglich. Um verstanden zu werden und Befriedigung im Nacherlebenden hervorzurufen, ist wohl der Dichter an den erworbenen Zusammenhang des Seelenlebens und die in ihm gegebenen Gesetze, Wertverhältnisse und Zwecke der Wirklichkeit gebunden, doch er selbst ist in seiner eigenen dichterischen Welt der Übereinstimmung seiner Bilder mit dem Wirklichen keineswegs bedürftig. Die Welt der dichterischen Phantasie kann also grenzenlos sein, allein für den Dichter selbst und für sein Kunstwerk gibt es nur ästhetische Freiheit innerhalb der hier aufgezeigten Grenzen[29]):

„Ästhetische Freiheit, die ein von den Zweckhandlungen des Lebens abgetrenntes, beglückendes Reich von Gestalten und Handlungen hervorbringt, wirkt in diesen Grenzen und nach diesen Gesetzen."

Mit der Herausstellung dieses Prinzips der ästhetischen Freiheit geht Dilthey unmittelbar auf Schleiermacher zurück, welcher schon seine Ästhetik auf es gegründet hatte. Heißt es doch bei Schleiermacher[30]):

„Es gehört zur Natur des Geistes, daß wir diejenigen Tätigkeiten, die durch die Affektion von außen gebunden werden und in dieser Bestimmtheit ein äußerlich Gegebenes darstellen, von dieser Gebundenheit befreien und sie zu einer selbständigen Darstellung erheben, und dies ist die Kunst."

Dieses Prinzip der ästhetischen Freiheit wirkt sich nun nach Diltheys Darlegungen sowohl im Kunstwerk selbst als auch in dem ästhetischen Eindruck, welchen dasselbe erweckt, aus, die höchste Entfaltung gewährt es jedoch dem dichterischen Schaffen.

Das dichterische Schaffen oder enger gefaßt die Technik des Poeten kann also nach der bisher entwickelten Poetik Diltheys als Transformation des Erlebten zu einem im Vorstellen des Lesers oder Hörers bestehenden Ganzen bezeichnet werden, welches Illusion erzeugt und durch sinnliche Energie des Bildzusammenhangs mächtigen Gefühlsgehalt, Bedeutsamkeit für das Denken eine dauernde Befriedigung hervorbringt.

Gleich wie für das dichterische Schaffen können wir jetzt auch für das poetische Werk eine vorläufige Charakteristik geben. Nach Dilthey[31]) ist jedes poetische Werk Darstellung eines einzelnen Geschehnisses. Es gibt als Darstellung den bloßen Schein eines Wirklichen durch Worte und deren Verbindungen. Um Eindruck und Illusion hervorzubringen, muß es daher alle Mittel der Sprache an-

[29]) VI 196.
[30]) Schleiermachers Ästhetik, herausgegeben von Lommatzsch, S. 116.
[31]) E 178—79.

wenden; so liegt in der künstlerischen Anwendung der Sprache ein erster und höchst bedeusamer Wert desselben. Das poetische Werk versetzt dann den Auffassenden in Freiheit, indem er sich in der Welt des Scheins außerhalb der Notwendigkeiten seiner Existenz findet. Kurz, es erhöht unbedingt sein Lebensgefühl. Es beschäftigt im Nacherleben sein ganzes Wesen in einem ihm gemäßen Ablaufe der seelischen Vorgänge, von der Freude am Klang, Rhythmus, sinnlicher Anschauung bis zum tiefsten Verständnis des Geschehnisses nach dessen Beziehungen zur ganzen Breite des Lebens. Und schon früher hatten wir erwähnt, daß jedes poetische Werk an dem dargestellten Ausschnitt des Erlebens so manche Züge hervorhebt, die vorher nie so gesehen wurden. Ferner läßt das poetische Werk, indem es eine Verkettung von Vorgängen oder Handlungen zur Darstellung bringt, zugleich die Werte nacherleben, die im Zusammenhang des Lebens einem Geschehnis zukommen können. Danach ist es wohl Sinn des poetischen Werkes, ein Geschehnis zur Bedeutsamkeit zu erheben, ja Dilthey geht in seiner Auffassung sogar so weit, daß er selbst der naturalistischen Kunst solche bedeutsamen, über die einfache Nachahmung des Wirklichen hinausgehenden Züge zuspricht.

Das Höchste, was jedoch nach Diltheys Ansicht das Wesen und den Sinn aller Poesie ausmacht, mag hier mit seinen eigenen Worten wiedergegeben werden[32]).

„Es ist der Kunstgriff der größten Dichter, das Geschehnis so hinzustellen, daß der Zusammenhang des Lebens selbst und sein Sinn aus ihm herausleuchtet. Mit den Augen des großen Dichters gewahren wir Wert und Zusammenhang der menschlichen Dinge."

Doch wieweit vermag nun Dilthey selbst mit seiner Methode mit dieser Blickrichtung und Anschauungsweise in das Wesen und Werk einzelner Dichter einzudringen?

Das Erlebnis und die Dichtung. Shakespeare und Goethe.

„Das Erlebnis und die Dichtung". Unter dieser Überschrift begegnet uns gleichsam Diltheys praktische Anwendung seiner Poetik, seiner Ästhetik.

Was uns nun in dem bisher Entwickelten an Diltheys Poetik vielleicht zu sehr zergliedert und damit der beabsichtigten Lebensnähe etwas entrückt erschienen sein mag, das wird hier anschaulich, greifbar, ja lebendig. Die Art, in welcher Dilthey die einzelnen, verschiedensten Dichter zeichnet, sie charakterisiert und sie zu verlebendigen sucht, zeigt deutlich genug den Wert, der seiner Methode für das Kunstverstehen innewohnt. Aber noch weit stärker spricht diese Art von seinem ausgeprägten Sinn und von dem ihm eigenen tiefen Einfühlungsvermögen in alles Künstlerische, in Erleben und Kunst. In

[32]) E 179.

der Schrift, „das Erlebnis und die Dichtung" liegen uns die wichtigsten Dichterstudien Diltheys vor, in welchen er sich mit Lessing, Goethe und Shakespeare, Hölderlin und Novalis auseinandergesetzt hat. Und wie oft stoßen wir nicht auch in seinen übrigen Aufsätzen und Abhandlungen auf so treffende Bemerkungen über einzelne Dichter, wie vor allem Shakespeare und Goethe, Schiller oder auch Otto Ludwig. Es kann natürlich hier nicht unsere Absicht sein, alle die von Dilthey gegebenen einzelnen Dichterbilder nachzuzeichnen, in unserem Zusammenhang kann es nur Aufgabe sein, das für seine allgemeine Poetik Bedeutsame und Grundlegende zu gewinnen.

Das für eine Poetik Bedeutsame und Grundlegende tritt jedoch am klarsten und vollkommensten in Diltheys Studien über Shakespeare und Goethe in Erscheinung. Bereits in den letzten Abschnitten im Zusammenhang mit der Analysis des dichterischen Schaffens konnten wir auf die Bedeutung dieser beiden Dichterpersönlichkeiten hinweisen.

In seiner Zergliederung des dichterischen Schaffens hatte uns Dilthey die verschiedensten in demselben wirksamen psychischen Vorgänge vor Augen geführt, die umfaßenste, reichste und gewaltigste Wirkungsfähigkeit sahen wir in der dichterischen Phantasie. Die große Schöpferkraft der Phantasie verlieh eigentlich der dichterischen Welt volle Lebendigkeit, erst durch sie wurden im seelischen Zusammenhang des Dichters alle Vorstellungen und Gefühle, kurz alle Erlebnisse umgestaltet und über das wirkliche Dasein erhoben, um in einer anderen Welt neue Realität zu gewinnen.

Dagegen war dann in der Analyse des ästhetischen Eindrucks dieser freiesten Entfaltung der Phantasie ihre Grenze gesetzt worden; denn nur eine Kunst, die vom Erlebten im weitesten Sinne ausgeht, kann nacherlebt, kann verstanden werden.

Innerhalb dieser Grenzen hatten sich dann für die Entfaltung der Phantasie im Wesentlichen zwei charakteristische Richtungen ergeben, deren Unterschied kurz darin lag, ob ein Dichter sein Erleben mehr in seinem eigenen Inneren oder mehr außerhalb seines Selbst suchte und fand.

Im Erleben und Schaffen Goethes und Shakespeares hat diese Gegensätzlichkeit der Phantasie nach Diltheys Auffassung ihren deutlichsten Ausdruck gefunden. Das Schaffen dieser beiden Dichter ist für Dilthey bestimmt durch die höchste Kraft der Phantasie, und für ihre Dichtung ist in gleichem Maße eigenes Erleben Ausgangspunkt; nur daß Goethe seine Erlebnisse in den Tiefen seines eigenen Inneren fand, während Shakespeare sie der großen Welt entnahm. Alles, was Dilthey in Goethe und Shakespeare, in ihrem Erleben, ihrem Schaffen und in ihrer Dichtung sah, erfaßte er gleichsam unter der großen, für ihn entscheidenden Frage:

Was schuf aus ihrem Erleben in ihnen die Allgewalt ihrer Phantasie und gab ihm über die Grenzen der Wirklichkeit in einer anderen Welt neue Realität, wie wurde Erlebnis Dichtung?

Durch diese Fragestellung gewinnen beide Dichterbilder bei Dilthey eine erstaunliche Konzentration, ohne jedoch überspitzt oder einseitig zu wirken.

Aus dieser Einstellung heraus zeigt uns Dilthey Shakespeare in der großen Rastlosigkeit seines Lebens, seine Jugendentwicklung in Stratford on Avon, seine so sehr frühe Ehe sowie seine Belastung durch Sorgen für eine Familie. Dann das überaus stürmische Leben in London als Angehöriger einer Schauspielertruppe und als Theaterdichter, bis er endlich nach diesem rastlosen Leben und der Vollendung seines Werkes als wohlhabender Landedelmann seinen Sitz wieder in Stratford hatte. In den so stürmischen Londoner Jahren hatte Shakespeare das Leben und die große Welt in all ihrer Durchsichtigkeit und in ihren Wirrnissen, in den kleinen und großen Intrigen, ja bis zu den großen Leidenschaften, welche in einzelnen Charakteren so unsagbar zu herrschen vermögen, kennengelernt. Und sowohl das höfische Leben als auch das Londoner Bürgertum waren ihm lebensnahe und vertraut: Zu all diesem ihn äußerlich Umgebenden kam dann seine so große und ausgeprägte Neigung zu Plutarch und lateinischen Schriftstellern hinzu, die er allerdings wohl hauptsächlich in Übersetzungen gelesen hatte. In der Mannigfaltigkeit, in der Fülle des Lebens fesselten Shakespeare nun nicht irgendwelche kleinen Einzelheiten, sondern immer und am stärksten die großen Charaktere mit ihren sie oft treibenden und sie beherrschenden Leidenschaften. Diese hob dann seine Phantasie über das Maß des wirklichen Daseins hinaus; aber trotz der freischaffenden Phantasie Shakespeares verweist Dilthey mit Recht auf viele einzelne Züge in seinen Dramen, deren Wurzeln in die ihn umgebende äußere Welt, in die Fülle des Lebens zurückführen. Überhaupt schon die Kunstform des großen Dramas erscheint Dilthey fast wesensbedingt für eine Natur wie Shakespeare:

Eine eigene Aktivität, sein rastloses Leben und die in demselben gewonnene reiche Welterfahrung konnten zumeist nur in einer Kunstform ihren Niederschlag finden, deren Wesen Aktivität und Handlung in freiester Entfaltung gewährt. Ganz den bereits von uns hier entwickelten poetischen Grundsätzen Diltheys entsprechend sind auch in Shakespeares Dramen die verschiedensten Charaktere, wie Lear oder Hamlet, sind die großen Leidenschaften dergestalt über das Maß des Wirklichen erhoben, daß dennoch aus ihnen das Wirkliche anders, tiefer verstanden werden kann. Lassen sich doch z. B. aus seiner Charakteristik des Wahnsinnes zahlreiche Schlüsse auf das Wesen derartiger psychischer Erscheinungen ziehen. Hinter solchen Schilderungen steht die große Welterfahrung Shakespeares und ihre gewaltige Transformation durch die dichterische Phantasie. Selbstverständlich ist das Bild Shakespeares, welches Dilthey im Zusammenhang mit Goethe in „Erlebnis und Dichtung" entworfen hat, weit anschaulicher, lebendiger und auch noch mehr ins Einzelne gehend; allerdings unterzieht Dilthey auffallenderweise kein einziges Werk dieses Dichters einer Sonderbetrachtung, ihm kommt es in

seiner Darlegung immer wieder und immer nur auf die Wesenserfassung einer solchen Persönlichkeit an, und dieses lag für Dilthey in der Art des Erlebens im weitesten Sinne und in der dieses Erleben transformierenden Phantasie. Hinsichtlich der Darstellung seiner Poetik können wohl auch wir uns mit der Darstellung des rein Grundsätzlichen begnügen.

Wie ganz anders wirkte dagegen die Phantasie in einer Persönlichkeit wie Goethe. Schon des öfteren hatten wir erwähnt, daß Goethe im Gegensatz zu Shakespeare die für seine Dichtung bedeutsamen Erlebnisse seinem eigenen Inneren entnahm. Doch dieses Schöpfen aus dem eigenen, inneren Erleben hatte bei Goethe nichts mit Lebensferne oder Lebensfremdheit zu tun. Goethe stand ja bekanntlich mitten im Leben, er kannte gleich Shakespeare die große Welt und hatte wohl auch eine ebenso reiche Welterfahrung gewonnen. Und in seinem Goethebild zeigt auch Dilthey diese Lebensfülle deutlich genug, die Goethe überall umgab, ja ohne welche seine Persönlichkeit in ihrer höchsten Entfaltung völlig undenkbar wäre. Nur stand von Jugend an sein Leben und Erleben in einem ganz anderen Wesensbezuge zu seiner Dichtung, als es bei Shakespeare der Fall war. In Goethe ward nicht unmittelbar zur Dichtung, was er außerhalb seines Selbst gewahrte und beobachtete, sondern was ihn ganz persönlich ansprach, was ihn quälte oder begeisterte. Aus Goethes Jugendjahren in Frankfurt, Leipzig, Straßburg und Wezlar ließen sich zahlreiche Beispiele dafür anführen, wie ihn so oft einzelne Erlebnisse innerlich zu packen, ja auch körperlich fast zu überwältigen schienen, bis ihn sein Schaffen, sein Kunstwerk wieder innerlich befreite; man braucht ja nur an die Leiden des jungen Werther zu denken, deren erlebter Hintergrund wohl hinlänglich bekannt sein dürfte. Diese innere Befreiung durch die Poesie geschah nun in Goethe ohne jede Rücksicht auf seine Umgebung, die oft genug dann auch recht peinlich davon betroffen war.

In Dichtung und Wahrheit hat Goethe ja selbst genügend Selbstzeugnisse von der Art seines Erlebens gegeben, immer wieder schildert er dort, wie ihn so vieles zu begeistern, zu erschüttern, ja bis zur völligen Verzweiflung zu treiben vermochte, daß ihm der Gedanke, seinem Leben selbst ein Ende zu setzen, keineswegs dabei fremd blieb. Dieser Intensität des Fühlens entsprach jedoch in Goethe der Drang, Erlebtes und Gefühltes auszusprechen, kurz die dichterische Schaffenskraft, welche dann endlich seiner Verzweiflung ein Ende setzte und ihm die innere Freiheit zurückgab. Wie hoch nun Goethe selbst den Wert der Gefühlskraft für das poetische Schaffen ansetzte, kann am besten mit seinen eigenen auch von Dilthey[33]) zitierten Worten wiedergegeben werden.

„Lebendiges Gefühl der Zustände und die Fähigkeit, sie auszudrücken, macht den Poeten."

[33]) VI 187.

Gleich wie bei Shakespeare gibt Dilthey auch in seiner Goethebetrachtung keine näheren Untersuchungen über das Wesen einzelner poetischer Werke, immer nur Persönlichkeit und Genius des Schaffenden zu erfassen ist ihm höchstes Ziel seines Strebens. Gerade in seinem Goetheaufsatz hat Diltheys Vermögen, Genien zu schauen und zu verstehen, den sprechendsten Ausdruck gefunden. Ihm ist in Goethe gleichsam Erleben und Dichtung eins geworden; und nur ein paar Momente aus dem Leben Goethes, wie Weimar, Charlotte von Stein, Italien, Schiller, genügen bereits, um zu charakterisieren, wie Dilthey seine Anschauung verstanden wissen will.

Ebenso unlöslich verbunden mit dem Zusammenhang zwischen Erlebnis und Dichtung ist für Dilthey auch Goethes wissenschaftliche Arbeit und seine Tätigkeit im Staatsdienst, wenngleich es den Anschein haben könnte, als hätten gerade diese beiden Interessengebiete oftmals die dichterische Schaffenskraft zurückgedrängt. Wohl kaum irgend etwas ist nach Diltheys Ansicht im Leben eines Dichters völlig belanglos, selbst wenn sich auch nicht immer eine Umsetzung des Erlebten in Poesie nachweisen läßt: Alles, was den Menschen, was den Genius eines großen Dichters lebendig umgibt, ihn anspricht und in ihm Aktivität oder tief besinnliches Schauen erweckt, wirkt doch schließlich irgendwie gestaltend an seiner Persönlichkeit und damit zugleich auch an der Vollendung seines Kunstwerkes. Die Wesenseinheit, welche Dilthey bei Goethe in der Gestaltung seines Lebens, seiner Persönlichkeit und in der Vollendung seines Kunstwerkes sieht, hat für ihn den höchsten, poetischen Ausdruck besonders in zwei Werken gefunden, nämlich im Wilhelm Meister und im Faust. Denn beide Werke sind, wenn auch in ganz verschiedener Weise die Darstellung einer sich bildenden und sich gestaltenden Persönlichkeit: sowohl Faust als auch Wilhelm Meister haben in ihrem Suchen und Streben sowie in ihrem Fühlen vieles gemeinsam mit dem eigensten Erleben Goethes. Und wenn auch der Faust, wie Dilthey entwickelt, kein dramatisches Werk ist, so hat dennoch dieses Werk seine starke Konzentration und Einheit gerade in der Darstellung der Entwicklung und Formung einer Persönlichkeit, die nach allem Suchen und nach allem Ringen um Erkenntnis dann den letzten, tiefsten Wert des Lebens in der Tätigkeit, im Schaffen erblickt. Aus diesen beiden Werken spricht also am deutlichsten der in Goethe so stark ausgeprägte Zusammenhang von Erlebnis und Dichtung, auf welchem im Sinne Diltheys letztendes alle wahre Poesie beruht. Aus der ganzen, inneren Wesensbeschaffenheit Goethes, aus der Gestaltungsfähigkeit seiner Phantasie heraus ist es nun Dilthey auch höchst verständlich, daß es Goethe bei einem so innerlichen Erleben und einem so tiefen Einfühlen in alle Zustände des Gemütes nicht gegeben sein konnte, dramatische Gestalten voll Aktivität, mit ausgeprägter Willensrichtung, mit der Konzentration auf ein scharf umrissenes Ziel all ihres Handelns wie die eines Shakespeare oder Schiller, zu schaffen: Seine Art, Leben und Erleben in sich aufzunehmen und tief besinnlich anzuschauen, führte

doch immer wieder zur poetischen Gestaltung dessen, was in den unergründlichen Tiefen des Gemütes und der Seele angelegt ist, wie beispielsweise im Tasso und in Iphigenie.

Allein welche Entfaltungsmöglichkeiten für die Lyrik liegen dagegen in einer solchen Gabe!

Zu dieser Gabe, Seelen- und Gemütszustände zu erfassen, sie nachzuerleben, trat in Goethe auch die Fähigkeit, alles, was er so mannigfaltig fühlte und erlebte, auch in dem rein sprachlichen Ausdruck, den er ihm verlieh, weit über das Maß einer bloßen Zustandsschilderung zu heben. In der Lyrik Goethes liegt für Dilthey und wohl nicht nur für ihn allein, in jeder Hinsicht das Tiefste, was die Schöpferkraft der in diesem Genius freischaffenden Phantasie aus dem „Lebendigen Gefühl und aus besinnlicher Anschauung" zu gestalten vermag. Und die Mannigfaltigkeit, Freiheit und Ungezwungenheit des sprachlichen Ausdrucks dieser Lyrik, ihr Rhythmus und die ihr eigene Sprachmelodie sind Dilthey in Art und Größe nur dem vergleichlich, was auf musikalischem Gebiete ein Mozart leistete. Doch auch bei der Goethedarstellung müssen wir uns hier hinsichtlich unserer Aufgabe mit dem begnügen, was das Wesentliche und Andersartige an der Goetheauffassung Diltheys ausmacht. Dies liegt in der Erfassung der in Goethe wirkenden Phantasie und ihrer Gestaltungskraft innerhalb des festen Zusammenhangs von Erlebnis und Dichtung, wie wir hier zu zeigen versuchten. Doch nun mag uns Dilthey selbst eine Zusammenfassung geben, wie er die beiden hier nur kurz charakterisierten Dichterpersönlichkeiten sah[34]).

> „Shakespeare lebte vorherrschend in der Welterfahrung, alle Kräfte seines Geistes dem, was um ihn in Welt und Leben geschieht, entgegenstreckend, Goethes eigenste Gabe ist, die Zustände des eigenen Gemüts, die Welt der Ideen und Ideale in ihm auszusprechen. Jener ist mit allen Sinnen und Kräften darauf gerichtet, Leben aller Art, Charaktere aller Klassen in sich zu hegen, zu genießen, zu gestalten, dieser blickt immer wieder in sich selber, und was die Welt ihn lehrt, möchte er schließlich benützen, sein Selbst zu erhöhen und zu vertiefen. Künstlerische Gebilde außer sich hinzustellen ist dem einen das höchste, geistige Geschäft seines Lebens; dem Anderen bleibt doch das Letzte, das eigene Leben, die eigene Persönlichkeit zum Kunstwerk zu formen."

Über die Grundlagen zu einer poetischen Technik.

Hatten wir in den letzten Abschnitten versucht, uns nach den poetischen Prinzipien Diltheys einzelne Dichter, ihr Schaffen und die Gestaltungskraft der in ihnen wirkenden Phantasie zu vergegenwärtigen und in das Wesenhafte dieser mannigfaltigen und zugleich schwer verständlichen Zusammenhänge einzudringen, sahen wir ferner, welche Tiefen des Verstehens nach dem von Dilthey eingeschlagenen Weg möglich sind, so drängt sich uns doch ebenso unmittelbar die

[34]) E 198.

Frage auf, wie weit die von Dilthey entwickelte Poetik nun auch Grundlagen für eine poetische Technik enthält; das heißt, in welcher Art Dilthey einzelne Kunstformen, wie das Drama u. dgl. abgeleitet und verstanden wissen will.

Nach den Prinzipien, die wir bisher für die Poetik Diltheys entwickelt haben, nimmt es durchaus nicht weiter Wunder, daß auch für die letzten Wurzeln einer poetischen Technik die Psychologie und hier noch insbesondere der Ablauf des geschichtlichen Werdens Aufschluß zu geben vermögen. Der Strukturzusammenhang im menschlichen Seelenleben, den wir mit Dilthey beschreiben und zergliedern konnten, ist ebenso Voraussetzung für eine jede poetische Technik, wie die Analyse des dichterischen Schaffens und des ästhetischen Eindrucks können die allgemeinen Prinzipien der poetischen Wirkung in unbestimmter Zahl abgeleitet werden, und die poetische Technik stellt dann dieselben als Regeln oder Normen dar. Allein, die so gewonnenen allgemeingültigen Prinzipien der poetischen Wirkung oder die von der poetischen Technik dargestellten Regeln und Normen sind, wie Dilthey ausdrücklich hervorhebt, nicht nur zu beschreiben und zu zergliedern, sondern vielmehr zu erklären. Im Gegensatz zu seiner bisher so stark ausgeprägten und charakteristischen Methode des Beschreibens und Zergliederns erscheint ihm gerade hier eine Erklärung der Vorgänge als möglich, ja als notwendig. Eine Erklärung der Zusammenhänge ist hier nach seiner Auffassung erforderlich, weil die Zusammensetzung der poetischen Gebilde und Formen und die allgemeingültigen Prinzipien der poetischen Wirkung, die Regeln und Normen, wie wir feststellen konnten, in einem ursächlichen Zusammenhang stehen. Ja, Dilthey spricht sogar von Kausalität. Leider geht jedoch aus Diltheys Darstellung nicht näher hervor, ob er hier im strengen Sinne des Begriffs der Kausalität, nämlich den von der quantitativen und qualitativen Gleichheit von Ursache und Wirkung, angewandt wissen will, oder ob Kausalität nicht in demselben Sinne gemeint ist, wie er diesen Begriff für das gegenseitige Bedingtsein der einzelnen verschiedenen, psychischen Vorgänge im Strukturzusammenhang des Seelenlebens gebrauchte. Diltheys ganze Denkungsweise spricht allerdings auch in diesem Falle entschieden mehr für die Annahme eines Kausalbegriffs der letzteren Möglichkeit; denn in dem ursächlichen Zusammenhang, von welchem hier die Rede war, handelt es sich wohl um ein starkes gegenseitiges Bedingtsein, nicht aber um ein Bedingtsein, welches immer und unumgänglich so sein müsse. Neben der Psychologie hatten wir nun auch als Wurzel einer poetischen Technik den Ablauf des geschichtlichen Werdens namhaft gemacht. Dieses besagt, eine poetische Technik erwächst nicht nur aus den ursächlichen Vorgängen und Zusammenhängen des Seelenlebens und den entsprechenden poetischen Normen, sondern ganz in gleichem Maße aus den Bedingungen eines Zeitalters und eines Volkes.

Diese Wesensgebundenheit und Verwurzelung der poetischen Technik in Zeitalter und Volk verleiht ihr jedoch nur relative und ge-

schichtliche Gültigkeit. So ist schon nach ihren Bedingungen eine jede poetische Technik an das jeweilige Zeitalter, in welchem sie herausgearbeitet wurde, gebunden und hat auch eigentlich nur für dasselbe volle Geltung, in folgenden Zeitaltern bedarf sie daher notwendigermaßen der Ergänzung, Erweiterung und Erneuerung. Aus der Tatsache der nur relativen Geltung und der ständigen Entwicklung der poetischen Technik ergeben sich für Dilthey feste Beziehungen zwischen der Poetik und der Literaturgeschichte: Und zwar begründet die Poetik die Literaturgeschichte und findet dann auch in dieser wieder ihren Abschluß.

Auch für die Grundlagen der poetischen Technik ist für Dilthey die allgemeine Charakteristik derselben das Wesentlichste. Selbstverständlich gibt er zahlreiche Hinweise und Wege für die verschiedenen Gebiete, welche die poetische Technik zu erfassen hat. Allerdings bleibt es zumeist nur bei Hinweisen und Herausstellung der Aufgabe; eine vollständige, bis ins Einzelne gehende poetische Technik entwickelt er aber nicht. So setzt sich Dilthey beispielsweise mit der Wirkung des Kontrastes innerhalb der poetischen Formen auseinander. Ferner auch mit dem Charakter des Tragischen und des Komischen. Auch hebt er in diesem Zusammenhang mit Recht hervor, daß nur tragische oder nur komische Züge eines Kunstwerkes nicht befriedigen würden, erst durch den Kontrast zu anderen, entgegengesetzten Gefühlen erhalten diese einzelnen Züge eines Kunstwerkes entschieden intensivere und charakteristischere Wirkung. Die Untersuchung des Tragischen, des Komischen, kurz der ganzen und großen Wirkungskraft von Lust- und Unlustgefühlen ist ebenso eine der wesentlichsten Aufgaben einer poetischen Technik, wie die genaue Erforschung der Ausdrucksmöglichkeiten, welche rein schon aus dem Sprachlichen erwachsen.

Erst nach solchen grundlegenden Analysen können nach Diltheys Ansicht Regeln und Normen für einzelne Kunstformen unter Hinzunahme der historischen Betrachtungsweise gewonnen werden. Am charakteristischsten von den Einzelbetrachtungen, welche Dilthey selbst für eine poetische Technik angestellt hat, ist seine Auseinandersetzung mit dem Drama.

Wie für die Poesie überhaupt, so erscheint es ihm in seiner Zeit als durchaus notwendig, für das Drama neue Regeln und Normen zu finden. Selbstverständlich ist sich Dilthey völlig bewußt, daß innerhalb eines Dramas die mannigfaltigsten Gefühle und Vorstellungen usw. wirksam sind und erregt werden, ohne daß er jedoch diese Momente des Näheren analysiert. Ganz seiner historischen Einstellung gemäß setzt er sich mit den verschiedensten Techniken, welche im Laufe der Geschichte für das Drama entwickelt worden waren, auseinander; und natürlich zuerst mit der Poetik des Aristoteles. Doch für das Drama, dessen sein Zeitalter nach seiner Auffassung bedürftig wäre, erscheint ihm der Aristotelische Standpunkt durchaus nicht als ausreichend; im Wesentlichen ist von den Aristotelischen Prinzipien

lediglich das von der Einheit der Handlung beizubehalten, wenngleich diese Einheit der Handlung, wie Dilthey sagt, anders erfüllt und ausgestaltet werden muß.

Die klassische Zeit, das Drama Schillers, wie Dilthey weiter entwickelt, hat trotz allem, was es uns noch heute sagt, wie es uns zu packen vermag, für sein Zeitalter desgleichen keine absolute Gültigkeit. Und die dramatische Technik, welche Gustav Freitag und Otto Ludwig herausgestellt haben, unterzieht er ebenfalls einer scharfen Kritik. Voll erkennt Dilthey in Wert und Berechtigung Freitags Theorie des Dramas an, nach welcher sich die dramatische Handlung in Aufstieg, Höhepunkt und Abstieg zu gliedern hat.

Diese nach Diltheys Urteil von Freitag glänzend entwickelte Technik des Dramas erfaßt für ihn jedoch nur eine der dramatischen Möglichkeiten und ihres Aufbaus. Sie stellt gleichsam nur einen Fall des dramatischen Aufbaus heraus, für welchen sie allerdings unbedingt Gültigkeit hat.

Auch Otto Ludwigs Technik des Dramas ist für das, was eine solche nach Diltheys Ansicht zu um- und erfassen hat, nicht ganz ausreichend. Als begeisterter Shakespeareanhänger, als welchen wir Otto Ludwig bereits früher kennengelernt hatten, wurde seine Technik des Dramas gleichsam eine Analyse des Dramas Shakespeares und eine Verherrlichung desselben. So sehr nun Dilthey, wie auch aus dieser Untersuchung hervorging, Shakespeare verehrte und das Kunstwerk desselben werthielt, so widerstrebt es doch seiner ganzen Denkungsart, diese Art des dramatischen Aufbaus als die Einzigmögliche und Absolutgültige anzuerkennen.

Muß es uns nun nicht als ein großer Mangel erscheinen, daß uns Dilthey wiederum keine Technik des Dramas, wie er sie vor Augen hat, gegeben hat? Wenn man sich aber Diltheys ganze Persönlichkeit und seine Art zu philosophieren vergegenwärtigt, so läßt sich wohl auch das Fehlen einer eigenen poetischen Technik verständlich machen. Dilthey gehörte, wie wir schon öfter zeigen konnten, zu den Philosophen, deren Streben es war, das Leben aus ihm selber verstehen zu wollen: — In das Leben selbst kann und darf nun nichts hineininterpretiert werden, so muß sich denn auch die Kunst, die wir mit Dilthey als eine Äußerungsform des Lebens selbst bezeichneten, in einem jeweils herrschenden Zeitalter entwickeln: Die Ziele und Formen der Kunst können daher bei der Denkungsart Diltheys nicht konstruktiv gewonnen werden, sie ergeben sich vielmehr, wie wir zu Beginn darlegten, aus dem natürlichen Verhältnis zwischen der Kunst, einem ästhetischen Räsonnement und einem debattierenden Publikum. Es ist also kein absoluter Mangel, wenn Dilthey keine eigene poetische Technik entwickelt, sondern ein solches Unternehmen würde nach seiner Ansicht nur eine weitere Theorie neben schon vorhandenen bedeuten. Eine Lösung all dieser Aufgaben und Probleme ist wohl eher dem Genie eines großen Dichters gegeben als dem Philosophen. Doch was bedeutet nun im Sinne Diltheys ein Genie

für ein jeweiliges Zeitalter? Dasjenige, was wir als die Einheit eines Zeitalters, als den Geist einer geschichtlichen Epoche zu bezeichnen pflegen, ist nicht von vornherein schon so gegeben, es entsteht vielmehr, wie Dilthey[35]) klarlegt, erst durch die schöpferische Arbeit des Genies. Ursprünglich ist alles, was wir in einem geschichtlichen Abschnitt als Tatsachen, Geschehnisse und Ereignisse kennenlernen, kurz die ganze geschichtliche Lebendigkeit trotz der gegenseitigen Bedingtheit und kausaler Verknüpfung unumstritten mannigfaltig und mehr nebeneinandergestellt, als einander zugeordnet. Das Erkennen oder das künstlerische Bilden stellen in, unter und zwischen diesen spröden Tatsachen eine nach der Koordination der Tatsachen in einem gegebenen Zeitalter mögliche Einheit her. „Das geschieht durch das am meisten umfassendste und schöpferische Verfahren, von Kombination, dessen das Genie überhaupt fähig ist auf dem Gebiete des Sinnens, Denkens und Betrachtens."

Gleich wie nun beispielsweise der Herrscher oder Staatsmann die spröden Tatsachen selber in eine nach ihrer Koordination mögliche Zweckeinheit bringt, so werden durch die Kunst und insbesondere, wie Dilthey mit Deutlichkeit hervorhebt, durch die Poesie durch einen geschichtlich schöpferischen Prozeß die einzelnen Bestandteile, welche in einem Zeitalter wirksam sind, verknüpft.

Die Koordination der einzelnen Bestandteile in einem gegebenen Zeitabschnitt enthält zwar an sich schon Verwandtschaft und Kausalverknüpfung derselben, allein erst durch die Kunst desgleichen durch Religion und Philosophie werden diese einzelnen Bestandteile zu einer das Vorhandene überschreitenden Einheit verknüpft. Das Genie des Künstlers und des Philosophen ist zwar der Richtung nach dem des Staatsmannes verschieden, in Umfang und Größe ist es jedoch demselben verwandt. Ohne die Leistung des Genies kann also nach Diltheys Darlegungen keine das Vorhandene überschreitende Einheit, kein Zeitgeist gewonnen werden. Sagt er doch selbst[36]): „So baut sich aus einem ursprünglich Mannigfaltigen, Bestandteilen und deren einzelnen Beziehungen, durch die Leistung des Genies erst die Einheit auf, welche wir als Geist eines Zeitalters bezeichnen."

Nach Diltheys Geschichtsauffassung ist überall, auf allen Gebieten des Lebens, der Zusammenhang zwischen dem Genie und seinem jeweiligen Zeitalter bestimmend für das, was uns als Einheit, als Geist der verschiedenen Epochen gegenübertritt. Aus der Charakteristik der Zusammenhänge zwischen dem Genie und seinem Zeitalter, welche wir mit Dilthey zu geben versuchten, müssen zunächst einige wichtige Folgerungen für die poetische Technik für ihre Entstehung und Entwicklung gezogen werden. Solche Folgerungen vermögen uns erst Antwort zu geben auf die Frage, welches die wesentlichste Aufgabe des dichterischen Genies innerhalb seines eigenen Zeitalters ist. Da es

[35]) VI 230.
[36]) VI 230.

für Dilthey unumstritten Aufgabe des Genies überhaupt war, die Einheit eines Zeitgeistes zu erwirken, so muß es auch erste Aufgabe des dichterischen Genies sein, an der Gestaltung der seinem Zeitalter adäquaten Kunstformen mitzuwirken. Gemäß der ganzen poetischen Einstellung Diltheys ist natürlich für die Lösung solcher Aufgaben von den Normen des dichterischen Schaffens und den Prinzipien des ästhetischen Eindrucks auszugehen oder wie er selbst sagt[37]):

„Auf Grund der Normen des dichterischen Schaffens sowie der Prinzipien des poetischen Eindrucks wird aus dem tatsächlich Mannigfaltigen des gegebenen Lebens einer Zeit und nur durch die Leistung des dichterischen Genies eine Form, sonach die Technik einer Dichtungsart hergestellt."

Diese geschichtliche Gebundenheit der Kunstformen und Dichtungsarten an das Zeitalter ihrer Gestaltung schließt nun zugleich in sich, daß alle Kunstformen geschichtlich bedingt, somit relativ sind. Allgemeingültige Kunstformen gibt es also nach Dilthey nicht. Als Höchstes können nur gesetzliche Verhältnisse zwischen den verschiedenen dichterischen Formtypen gefunden werden, doch solche gesetzlichen Verhältnisse können nur durch die Verknüpfung der Poetik mit der vergleichenden Literaturgeschichte gewonnen werden. Entsprechend der Aufeinanderfolge der verschiedenen Zeitabschnitte innerhalb der Entwicklung der Menschheit sowie in dem Leben eines Volkes besteht zugleich in derselben eine gesetzliche Abfolge der Stilformen: Gesetzlich, denn in demselben Verhältnis, in welchem in der Menschheit die Mannigfaltigkeit der Lebensbestandteile zunimmt und technische, gefühlsarme Momente sich mehren, bedarf es einer zunehmenden Kraft zur Hebung des Lebensgehaltes in die poetische Form. Allerdings geht diese Gesetzlichkeit auch nach Diltheys eigenen Ausführungen nicht so weit, daß sich aus ihr die Zukunft der Poesie berechnen ließe. Eine Poetik, die diese dauernde Entwicklung der poetischen Technik, wie sie mit Dilthey aufgezeigt werden konnte, zur Voraussetzung hat, lehrt die lebendigen Kräfte der Gegenwart sowie das Werden einer auf sie gegründeten Zukunft mit geschichtlichem Sinne auffassen und werthalten. Das Maß für die Wertbestimmung von Kunstformen und Dichtungsarten kann nun nach dem, was Dilthey für das Wesen und die Entstehung einer poetischen Technik namhaft machte, nicht aus Regeln oder Normen, die aus den Kunstformen einer wenn auch bedeutenden, so doch längst vergangenen Epoche entnommen wurden, gebildet werden. Mit Entschiedenheit lehnt es Dilthey ab, Kunstformen und Dichtungsarten erst als klassisch zu bezeichnen, wenn sie bestimmten Regeln und Normen entsprechen, sondern klassisch ist, wie Dilthey[38]) scharf formuliert, „ein Werk in dem Maße, als es dem Menschen der Gegenwart eine vollständige Befriedigung gewährt und seine Wirkung sich in Raum und Zeit ausdehnt."

---

[37]) VI 232.
[38]) VI 236.

Charakteristik der Poetik Wilhelm Diltheys. Ihre Prinzipien, ihr Ziel und ihre Grenzen.

In den bisher behandelten Abschnitten hatten wir die großen Momente, welche das Wesen der Poetik Wilhelm Diltheys bestimmen, aufzuzeigen und verständlich zu machen unternommen. Aber schon in der Einleitung zu diesen Abschnitten waren wir zu dem Hinweis genötigt, daß Dilthey selbst für seine Poetik kein System im streng wissenschaftlichen Sinne herausgestellt hat. Wenn wir nun zum Abschluß unserer Betrachtungen über Diltheys Poetik gleichsam den Versuch, ein System zu gewinnen, unternehmen, so müssen wir uns dennoch bewußt sein, daß wir damit doch etwas über Diltheys eigene Darlegungen hinausgehen, bezeichnete er dieselben doch nicht als eine abgeschlossene Poetik, sondern nur als Bausteine zu einer solchen. Durch diese von ihm selbst gegebene Einschränkung seiner Betrachtungen wird gleichsam der Vorwurf unwirksam, daß seiner Poetik ein strenges System mangelte: Doch kommen wir zu unserem Unternehmen selbst.

Auch das Wesen der Poetik Wilhelm Diltheys mußte aus der Philosophie des Lebens, das heißt, aus der Philosophie, deren Ziel es war, das Leben aus ihm selber verstehen zu wollen, heraus verstanden und abgeleitet werden. Denn die Kunst bedeutete ja für Dilthey, wie wir schon oft erwähnten, eine Äußerungsform des Lebens selbst. Das Leben, welches somit zum Gegenstande des Philosophierens erhoben worden ward, ist dem menschlichen Denken und der Erkenntnis nur zugänglich und faßbar durch die Analyse des Zusammenhangs unseres Seelenlebens einerseits und durch das Begreifen und Aufhellen des geschichtlichen Ablaufes andererseits. Demgemäß mußten wir nun Diltheys Methode als psychologisch historisch bezeichnen, und es ergab sich für uns der Aufbau einer Poetik auf psychologisch historischer Grundlage. Psychologisch und historisch war der Charakter der großen Aufbauprinzipien Diltheys. Allein auch die psychologische Unterbauung geschah bei Dilthey nach eigenen Prinzipien, wie besonders in dem ersten Abschnitt nachgewiesen wurde. Ausgangspunkt aller Psychologie war für Dilthey immer und grundsätzlich die Ganzheit, die Ganzheit des Lebens und Erlebens, die Ganzheit unseres seelischen Strukturzusammenhangs. Und diese alles bestimmende Ganzheit konnte nur beschrieben und zergliedert, nicht aber in ihren inneren Funktionen und gegenseitigen Bedingtheiten erklärt werden. Mit der Ablehnung von Erklärungen oder erklärenden Hypothesen für seine Psychologie zog Dilthey eine scharfe Abgrenzung, er wollte zu dem, worin sich Leben und Lebendigkeit äußert, nichts hinzufügen, sondern dasselbe nur in seiner Gegebenheit erfassen und aufzeigen. Die Methode des Beschreibens und Zergliederns ermöglichte für Dilthey allein die Ganzheit unseres Seelenlebens in Strukturzusammenhang und Entwicklung desselben auseinanderzulegen, auseinanderzulegen insofern, als die Funktion und die Wirksamkeit der einzelnen, den Zusammenhang bildenden Glieder erhellt

werden mußte. Bei aller Analyse ist immer oberster Grundsatz, vom Ganzen zu seinen Teilen, vom Zusammenhang zu den ihn bedingenden Gliedern und wieder von der Zergliederung zum Zusammenhang, zur Ganzheit zurückzugehen. Diese alllgemein psychologische Einstellung Diltheys führte uns dann zu einer engeren, psychologischen Grundlegung seiner Poetik; denn gleichwie eine allgemeine Psychologie Prinzipien zur Erfassung des Zusammenhangs unseres Seelenlebens aufzufinden hat, sind nun auch psychologische Prinzipien erforderlich, um Kunst, künstlerisches Schaffen und Kunstverstehen zu erläutern. Die psychologische Grundlegung seiner Poetik unternahm Dilthey lediglich in der Absicht, die wirksamsten, psychischen Vorgänge, welche künstlerisches Schaffen und Nacherleben im Menschen bedingen, zu begreifen.

Dementsprechend hatten wir uns hier mit der Art und dem Charakter unserer Vorstellungen, ihrer Reproduktionen und den komplizierteren Vorgängen der Bildveränderungen in uns udg. sowie mit den alles begleitenden Gefühlen auseinanderzusetzen. Erst die Analysis unserer Vorstellungen, ihrer Reproduktionen und der bildlichen Veränderungen usf. verschaffte uns Einblick in das Wesen des dichterischen Schaffens und des ästhetischen Eindrucks. Und was vielleicht manchem von uns in der erwähnten Analyse etwas konstruktiv oder bei der von Dilthey so stark betonten Absicht, das Leben verstehen zu wollen, reichlich starr erschienen sein mochte, gewann dann in seiner Betrachtung über das dichterische Schaffen entschiedenere Lebendigkeit, hatte ja auch Dilthey allen von ihm aufgezeigten psychischen Vorgängen im schaffenden Künstler größere Intensität und stärkere Wirkungskraft zugesprochen. Mit Dilthey sahen wir aber dann ebenfalls, daß die allgemeinen psychischen Vorgänge, welche für den Zusammenhang des Seelenlebens bis dahin namhaft gemacht worden waren, für die Analysis des dichterischen Schaffens nicht ausreichten. Die im Dichter wirksamen, psychischen Vorgänge zeigen nicht bloß größere Intensität, sondern auch entschiedene Abweichungen vom Maß des Normalen, Abweichungen selbst von den Zuständen, die außerhalb der Norm des wachen Lebens stehen, also durchaus Andersartigkeit. Die Beschreibung und Zergliederung des seelischen Strukturzusammenhangs im Schaffenden führte uns schließlich Schlummerbilder, Traum, Einbildungskraft und vor allem die Phantasie als solche die Andersartigkeit im Dichter ausmachenden psychischen Momente vor Augen, und die Analyse derselben vermochte uns schließlich Aufschluß zu geben über den Zusammenhang, welcher zwischen der durch Traum und Phantasie geschaffenen dichterischen Welt mit der ihr eigentümlichen Realität im Gemüt des Schaffenden und dem Leben und Erleben des Dichters, in welchem seine Welt trotz der Überschreitung der Wirklichkeit dennoch wurzelt.

Die Prinzipien, welche so das dichterische Schaffen bestimmen, liegen erstens in den auch im Dichter wirksamen Zuständen, die von der Norm des wachen Lebens abweichen, und zweitens in Kraft und Fähigkeit seiner Phatasie, aus der im Leben und Erleben gewonnenen

Welterfahrung einer dennoch die Wirklichkeit überschreitenden Welt Realität und eigene Wirkungskraft, die auch ein starkes Nacherleben zu ermöglichen vermag, zu geben.

„Das Erlebnis und die Dichtung" ist gleichsam die von Dilthey gewählte Formel für dieses Prinzip. Der Analysis des dichterischen Schaffens steht dann in Diltheys Poetik die des ästhetischen Eindrucks gegenüber. In einzelnen Zügen sind nun für Dilthey Schaffen und Nacherleben wesensverwandt: Allein die Vorgänge, welche das Schaffen bestimmen, sind im Nacherlebenden entschieden schwächer, sie sind weniger zusammengesetzt, auch längst nicht so mannigfaltig. Doch überall, wo ästhetischer Eindruck, wo Nacherleben einer dichterischen Welt, kurz wo Kunstverstehen erweckt werden soll, muß schon Verwandtschaft der psychischen Vorgänge vorhanden sein, welche ein Verstehen ermöglicht. Dieser Wesensverwandtschaft standen selbstverständlich auch starke Unterschiede gegenüber: Was der Dichter aus der Gebundenheit an sein Erleben im weitesten Sinne und aus der Schöpferkraft seiner freien Phantasie heraus gestaltete und ihm Form verlieh, wird in der Vollendung erst von dem Nacherlebenden genossen und wiederum in den Bereich des ihm eigenen Erlebens hineingezogen. Der Nacherlebende genießt ein Kunstwerk, er hat aber keinen Anteil an dem oft so gewaltigen Ringen um Gestalt und Form dessen, was Erleben und Phantasie im Schaffenden erregten und was er nun vollendet vor sich sieht.

Bei der Analysis des ästhetischen Eindrucks ist es jedoch auffallend und zugleich charakteristisch für die Denkungsart Diltheys, daß er sich überhaupt nicht mit irgend einem Begriff des Schönen auseinandersetzt.

Wohl hatte Dilthey einzelne allgemeine Prinzipien für den Charakter eines Kunstwerkes herausgestellt und entwickelt, so vor allem das der eigentümlichen Verbindung von Wirklichkeitsüberschreitung und Lebensbezug, ferner mußte ein Kunstwerk trotz aller Probleme, welche es zur Darstellung zu bringen vermag, stets im Nacherlebenden Befriedigung und das Gefühl der Harmonie erwecken. Diese Prinzipien sind jedoch sehr allgemein und weit gefaßt, und es läßt sich unter dieselben sehr vieles unterordnen. In dieser Wesensbestimmung des Kunstwerkes wird die Frage nach dem eigentlich Schönen überhaupt nicht berührt, und ebenso wenig enthält sie eine Ablehnung des Häßlichen. Wie ist aber nun eine solche Definition bei Dilthey zu verstehen und zu beurteilen?

Mit der Erörterung dieses Problems stehen wir zugleich bei der Frage nach dem Ziel der Poetik Diltheys überhaupt. An „Erlebnis und Dichtung" war uns klar geworden, in welcher Art Dilthey dichterisches Erleben und dichterisches Schaffen zu schauen vermag und verstanden wissen will: Und gern folgten wir dem, was Dilthey hierin anschauend aufzeigte.

Jeder einzelne Dichter, welchen Dilthey im Zusammenhang von „Erlebnis und Dichtung" betrachtete, wirkt doch immer trotz stärk-

ster Eigenart seiner Persönlichkeit mit an der Gestaltung und Herausbildung des für seine Epoche bestimmenden und bindenden Kunstideals. Überhaupt hat, wie aus Diltheys historischen Studien über die Entwicklung der Ästhetik mit Deutlichkeit hervorgeht, jedes Zeitalter ein ihm eigenes und nur für dasselbe gültiges Kunstideal. Schon aus dieser historisch philosophischen Einstellung ergibt sich eindeutig, daß demgemäß auch keine Ästhetik, keine Poetik ein scharf umrissenes Kunstideal aufstellen kann. Jedes Zeitalter hat sein eigenes Wesen, eigene Bedingungen des Lebens und auch eigene Forderungen. Wenn nun aber eine Poetik dennoch allgemeingültige Prinzipien auffinden will, so können und dürfen dieselben nur sehr allgemein und weit gefaßt sein, wie es Dilthey tat, damit sie genügend Raum zur Erfüllung mit dem Geist und der Tatsächlichkeit eines jeweiligen Zeitabschnittes bieten. Erst die poetische Technik, deren von Dilthey gegebenen Grundlagen und Entwicklungsmöglichkeiten wir in unserem Zusammenhang gleichfalls aufzeigen konnten, vermag dann endgültig Aufschluß zu geben über den Charakter, welchen ein Kunstideal in einer bestimmten Epoche gewann.

Nach unseren letzten Betrachtungen kann also eine zu rechtfertigende Bewertung und Beurteilung der Poetik Diltheys nicht vom ästhetischen oder poetischen, sondern vom philosophisch historischen Standpunkt aus unternommen werden. Gerade die Tatsache, daß Dilthey oftmals manche, für eine Poetik unentbehrlichen Einzelbetrachtungen, wie die über die Sprache oder über die einzelnen poetischen Formen und Gattungen sowie über Stilmomente wohl erwähnte und auch auf ihre Unentbehrlichkeit für die Poetik hinwies, ja manchmal auch selbst Hinweise für ihre Wege gab, die strenge Durchführung derselben jedoch unterließ, spricht unbedingt dafür, daß er selbst mit der Darstellung seiner Poetik ein anderes Ziel im Auge hatte. Er beabsichtigte mit seiner Poetik gar nicht in erster Linie Regeln und Normen für einzelne Kunstgattungen und Kunstformen, deren vielleicht sein eigenes Zeitalter bedürfte, aufzustellen, in der psychologisch historischen Ableitung seiner Poetik suchte Dilthey vielmehr für dieselbe Grundlagen zu gewinnen, welche der Poetik den Charakter der Allgemeingültigkeit verleihen würden. Und zwar Allgemeingültigkeit insofern, als ihm die Art der psychischen Vorgänge und Funktione, welche er alle analysiert hatte, kurz der ganze Strukturzusammenhang des menschlichen Seelenlebens als etwas Bleibendes, etwas Unveränderliches erschien. Die Geschichte, der Ablauf alles geistigen und künstlerischen Geschehens, insbesondere die Entwicklung der Kunst und der Poesie und nicht zu vergessen das Verständnis für die großen Poeten selbst, was alles innerhalb seiner Poetik mit den aufgezeigten, psychischen Grundlagen fest zu verknüpfen war, stellte dann zu der Allgemeingültigkeit, welche nach Dilthey für die Poetik aus den psychologischen Grundlagen erwuchs, eine umfassende Tatsächlichkeit. Gerade in der unlöslichen Verknüpfung von Allgemeingültigkeit und umfassender, erfahrbarer und auch weiterhin erfahrbarer Tatsächlichkeit lag für Dilthey selbst der Wert seiner Poe-

tik. Mit der Ziel- und Wertbestimmung der Poetik Diltheys stehen wir aber auch zugleich an der Frage ihrer Abgrenzung; das heißt, enthält Diltheys Poetik wirklich den Charakter von Allgemeingültigkeit oder bedarf diese Allgemeingültigkeit zumindestens einer Einschränkung. Die für Diltheys Denkrichtung so charakteristische Verknüpfung von Psychologie und geschichtlichem Werden gibt wohl unumstritten seiner Poetik eine bedeutend breitere und auch allgemeinere Grundlegung, als beispielsweise die Poetik des Aristoteles eine solche aufzuweisen hat. Auch ist wohl für uns ebenso unumstritten, daß mit seiner poetischen Einstellung Dilthey in das Wesen des künstlerischen Schaffens und vor allem in Leben und Erleben der größten Poeten sehr tief einzudringen vermochte, wie die Aufsätze aus „Erlebnis und Dichtung" und so zahllose einzelne Bemerkungen in den verschiedensten Schriften klar und unzweifelhaft zum Ausdruck bringen. Selbstverständlich haben ihm bei solchen Betrachtungen seine psychologischen Analysen und sein historisches Verständnis über Vieles dabei Aufschluß gegeben und es ihn mit anderen Augen sehen lassen, aber wohl ebensoviel verdankt Dilthey bei solchen Betrachtungen seiner eigenen Gabe zu schauen und Geschautes auszusprechen.

Nach allen angestellten Betrachtungen können wir nun wohl zum Abschluß zusammenfassend herausstellen:

Diltheys Poetik kann insofern als allgemeingültig bezeichnet werden, als die allgemeinsten, psychologischen Grundlagen derselben unabhängig und unberührt sind von den geschichtlichen Bedingungen, unter welchen sich in einem jeweiligen Zeitalter eine demselben adäquate poetische Technik auf ihnen aufbaut. Diltheys Poetik ist aber nicht allgemeingültig gemessen an der Tendenz, allgemeingültige und unabänderliche Begriffe für die Poesie aufzustellen. Wenn wir nun die Poetik Diltheys in ihrem Wesen als sehr allgemein gehalten und weitgefaßt bezeichnen mußten, so entgeht sie aber durchaus der Gefahr, ins Uferlose sich zu verlieren, durch die überall herrschende Zurückbeziehung auf die geschichtliche Tatsächlichkeit. Haben wir zwar mit Diltheys Poetik kein neues, eigenes poetisches Kunstideal gewonnen, so gab uns doch seine Poetik wesentliche und neue Wege für das Verstehen und Nacherleben aller Poesie sowie einen tiefen Einblick in Wesen und Entwicklung alles poetischen Geschehens. Welche Wege vermag uns nun Dilthey in der ihm eigentümlichen Art, Kunst nachzuerleben und anderen verständlich zu machen, hinsichtlich der Musik zu geben?

Diltheys Gedanken zu einer Musikästhetik.

Als Ergänzung zu der im vorigen Abschnitt entwickelten Poetik Wilhelm Diltheys mögen auch seine Gedanken zu einer Musikästhetik einer Betrachtung und Auseinanderlegung unterzogen werden. Konnten wir bei Dilthey von einer Poetik sprechen, so müssen demgegenüber seine Darlegungen über Musik nur als Gedanken zu einer

Musikästhetik und nicht als Musikästhetik selbst bezeichnet werden. Schon die Erörterung der Poetik hatte hinsichtlich einer Systematisierung manche Schwierigkeiten zu überwinden; allein für die musikalischen Darlegungen ein System zu gewinnen, dürfte noch mit weit größeren Schwierigkeiten verknüpft sein. Die Gründe hierfür liegen einmal in Diltheys persönlicher Einstellung und zum anderen im Wesen der Musik selbst. Dilthey war in erster Linie Philosoph und nicht Musiker, das heißt, an alle musikalischen Betrachtungen ging er mit ausgesprochen philosophischer Einstellung heran; denn alles, was ihm musikalisch begegnete, wurde trotz des tiefen Einfühlens und hingebenden Nacherlebens, dessen Dilthey gerade in der Musik fähig war, letztenendes doch immer wieder hineingezogen in den Kreis seines philosophischen Anschauens und Denkens.

Gleich wie die Poesie war ihm auch die Musik eine, wenn auch völlig andersartige Äußerungsform des Lebens selbst. Dieser philosophischen Einstellung Diltheys steht nun gegenüber das Wesen der Musik, die Eigenheit der Tonwelt und ihre eigene Gesetzmäßigkeit. Aus der Wesensbeschaffenheit und der Eigengesetzlichkeit der Musik erwachsen alle Probleme für die Musikästhetik Diltheys, wenn wir hier die Gedanken zu einer solchen der Kürze halber so bezeichnen dürfen, erwächst aber auch ihre Grenze, wie die folgenden Ausführungen zu zeigen haben werden.

Wie aus Tagebuchaufzeichnungen und Briefen deutlich hervorgeht, war Dilthey von Jugend an der Musik eng verbunden; er vermochte sich tief in die Welt der Musik einzuleben und setzte sich auch ständig mit ihrem Wesen auseinander. Die vielen einzelnen musikalischen Äußerungen Diltheys, welche uns von seiner Jugend an bis zum Ende seines Schaffens erhalten und überliefert sind, lassen alle in voller Klarheit die Tiefe des musikalischen Nacherlebens erkennen, deren er fähig war; aber sie zeigen auch des öfteren, daß er nicht Musiker war. Zum Beispiel: alle seine uns überlieferten Analysen von Symphonien, Haydns, Mozarts oder Beethovens[39]), beginnen erst bei dem zweiten Symphoniesatz. Niemals hat Dilthey einen ersten Symphoniesatz mit Themenaufstellung und deren Durchführung eingehend behandelt. Nur einmal erwähnt er einen ersten Satz: bei der Charakterisierung von Haydens Londoner D dur Sinfonie, wo er kurz sagt: „Der erste Teil nimmt aus dem Hauptthema sechs Töne. In ihren einfachen Folgen haben sie etwas Voranziehendes, Vordrängendes." Doch in dieser kurzen Charakteristik setzt sich Dilthey nun mit dem Melodischen, nicht mit dem Thematischen auseinander.

Diese Merkwürdigkeit läßt sich höchstens aus der Tatsache heraus verstehen und erklären, daß der formale Aufbau der ersten Symphoniesätze im allgemeinen komplizierter und daher auch schwerer zugänglich und verständlich ist als der der zweiten Sätze, denen ja

---

[39]) Klara Misch, Der junge Dilthey, S. 1—25 und Von deutscher Dichtung und Musik, S. 191—298.

vielfach die dreiteilige Liedform zugrunde liegt. Die Melodik der zweiten Sätze ist auch oftmals sanglicher, und gerade eine solche Melodik hat wohl auf Diltheys Gemüt die größte Anziehungskraft ausgeübt und seiner Phantasie Möglichkeiten freiester Entfaltung gewährt. Die Möglichkeit der Entfaltung der eigenen schweifenden Phantasie erweckte in ihm eine stark ausgeprägte Liebe zur reinen Instrumentalmusik und bestimmte für diese zugleich ihren Wert. Allein diese Ungebundenheit der schweifenden Phantasie führte Dilthey oft genug dazu, in einer Symphonie Gefühle, Bilder und Stimmungen nachzuempfinden, weil er zumeist nur vom rein Melodischen beeindruckt ist, die für einen anderen Betrachter einfach nicht so vorhanden waren. Hier ist besonders auf die Analyse der vierten Symphonie Beethovens[40]), auf die Betrachtungen über Bachische Instrumental-Konzerte[41]) hinzuweisen. Wenn sich Dilthey nun selbst zeitweise sehr eingehend mit Musik beschäftigt hatte, wenn er auch Musik über alles liebte, so war er doch trotz tiefen Verstehens nicht Musiker genug, um sicher und fest in all den Gesetzen, welche der Tonwelt und nur ihr allein eigen sind, zu stehen. Dies war hinsichtlich der Poesie anders, aber die Sprache muß wohl auch als allgemein verständlicher bezeichnet werden als gerade die Eigengesetzlichkeit der Musik. In seinen später noch näher zu erörternden Betrachtungen gibt Dilthey übrigens selbst zu, daß das musikalische Verstehen unumstritten an Voraussetzungen gebunden ist, die in der Eigengesetzlichkeit der Tonwelt liegen. War nun Dilthey nicht Musiker genug, um diese Gesetzlichkeit der Musik bis in alle Einzelheiten zu kennen und zu beherrschen, so vermochte er dennoch sehr tief einzudringen in das Wesen großer Meister und ihrer Kunstwerke und nicht zuletzt in den Wesenszusammenhang, welcher entsprechend seinem philosophischen Denken auch zwischen der Musik, ihrer Entwicklung und dem Ablauf alles geistigen Geschehens besteht. Diese Gedanken Diltheys machen es besonders Wert, sich mit seinen Wegen des musikalischen Verstehens auseinanderzusetzen. Zur Verdeutlichung des hier schon oft erwähnten, tiefen Einfühlungsvermögens Diltheys in das Wesen einzelner Künstler mag noch eine kurze Charakteristik Johann Sebastian Bachs wörtlich wiedergegeben werden[42]), welche Dilthey bereits im Alter von 20 Jahren niederschrieb.

„Bach hat die Religion der Musik selbst dargestellt, nicht einen Religiösen, der seiner Stimmung musikalischen Ausdruck gibt, sondern die Hingabe der Musik an ihre ewigen, gottgegebenen Gesetze, die liebevolle Versenkung in das, was rein göttlich an ihr ist, worin sie dann gereinigt erscheint von der Zufälligkeit menschlicher Leidenschaft, ja selbst von der Zufälligkeit menschlicher, musikalischer Mittel. Hierin gehört sein Gebrauch von der Stimme des Menschen. Diese Religion der Liebe, diese Liebe zu Gottes Gesetz ist Bachs religiöser Vorwurf. Getaucht in die Tiefen Gottes erscheint ihm die wilde Bewegung

[40]) Klara Misch, Der junge Dilthey, S. 14.
[41]) Von deutscher Dichtung und Musik, S. 210.
[42]) Klara Misch, Der junge Dilthey, S. 13.

der Oberfläche des Lebens als ein leises, in schöner Wellenform sich bewegendes Zittern, und immer tiefer sucht sein Auge den Frieden Gottes, Harmonie der Sphären, die in seinem Inneren wohnen, ihn begleiten, ihn umgeben."

Es ist hier nicht Aufgabe, einen Beweis der Richtigkeit dieser Äußerungen mit musikalischen Zeugnissen Bachs bis ins Letzte zu versuchen, aber wer Bach und seine Musik kennt, wird zugeben müssen, daß das Wesen der Musik Bachs kaum treffender und verständnisvoller charakterisiert werden kann, als wie dies der 20jährige Dilthey vermochte. Doch wenden wir uns nun endgültig den Wegen des musikalischen Verstehens zu, welche Dilthey aufzuzeigen unternommen hat.

Das musikalische Verstehen, wie es Dilthey entwickelt, setzt die Kenntnis seiner Auffassung vom Verstehen im Allgemeinen voraus. Verstehen im Allgemeinen ist nach Dilthey ohne den seelischen Strukturzusammenhang, den wir als Grundlage für die Poetik hinreichend erörtert haben, schlechthin nicht denkbar. Und vor allem dann, wenn es sich um ein Verstehen von Mensch zu Mensch handelt. Sowohl die einfachsten als auch die zusammengesetztesten Arten des Verstehens sind nur möglich auf Grund einer Wesensverwandtschaft zwischen dem Verstehenden und dem, der verstanden werden will.

Als die einfachste Form des Verstehens gilt Dilthey das logische Verstehen, weil es sich lediglich an die Denkprozesse wendet und somit also geregelt und nach Gesetzen stattfindet. Nur das logische Verstehen, das auf den Gesetzen unserer Denkprozesse beruht, gewährleistet eine Gleichheit des Objektes in dem, der verstanden werden will und in dem Verstehenden.

In je größerem Maße nun bei solchen Vorgängen der ganze Strukturzusammenhang unseres Seelenlebens beteiligt ist, in desto stärkerem Maße wird ein Verstehen erschwert; denn alles, was in dem seelischen Strukturzusammenhang wohl durchaus gegenseitig bedingt, aber keineswegs gesetzlich oder kausal verknüpft ist, kann in dem Strukturzusammenhang eines anderen Wesens wohl ähnlich, niemals aber völlig gleich vorhanden sein.

Demgemäß kann es sich also bei den zusammengesetzteren Arten des Verstehens nur um Verwandtschaft, nicht um Gleichheit handeln, wie wir sie für das logische Verstehen herausstellen konnten. Diese Wesensverwandtschaft im Verstehen charakterisiert Dilthey sehr treffend, indem er das Verstehen als ein Wiederfinden des Ich im Du bezeichnet. Diese Definition gibt zwar einen entschiedenen Weg zur Lösung solcher Probleme, aber natürlich keine Lösung an sich.

Leben, Erleben und Erlebnisausdruck ist in seinem Abflusse und in seiner Form sowie in der Mannigfaltigkeit und Eigenheit dessen, was es alles einschließen kann, gar nicht ganz faßbar, da ja nur das Wenigste von allem wirklich zu vollem Bewußtsein kommt. Es ist daher schwer, bei der Vielgestaltigkeit der Erlebnisse, von denen die Wenigsten wirklich vollständig und deutlich in unser strenges

Bewußtsein aufrücken, das immer zur Klarheit zu bringen, was im Einzelfalle den Grund und den Gegenstand des Verstehens ausmacht. Und vor welchen Schwierigkeiten stehen wir nun erst beim künstlerischen Verstehen, wo zwischen dem Schaffenden und dem Nacherlebenden noch das Kunstwerk selbst steht! Diltheys Poetik hatte uns aber bereits gezeigt, welcher Zusammenhang zwischen Erlebnis und Dichtung, zwischen Erlebnissen und Kunstwerken bestehen kann, ja daß sogar Erlebnisse in Kunstwerken erst gegenständlich, greifbar und anschaulich werden können. Wird nun Erlebtes, werden Züge des Lebens in Kunstwerken zu größerer Deutlichkeit erhoben, welche ein Verstehen erleichtern könnte, so erwachsen neue und große Schwierigkeiten aus den Ausdrucksmitteln, welcher sich die Kunst und der Künstler bedient. Dient allein die Sprache als Ausdrucksmittel, wie in der Poesie, so sind die Schwierigkeiten nicht ganz so groß; denn die Bedeutung der einzelnen Worte ist zumeist bekannt und geläufig. Wie ganz anders dies in der Welt der Töne, in der Eigengesetzlichkeit der Musik.

Der Zusammenhang von Erleben, Kunst und Verstehen ist bei Dilthey[43]) folgendermaßen ausgesprochen:

„Im Erleben war uns das eigene Selbst weder in der Form seines Abflusses noch in der Tiefe dessen, was es einschließt, erfaßbar. Denn wie eine Insel erhebt sich aus unzugänglichen Tiefen der kleine Umkreis des bewußten Lebens. Aber der Ausdruck hebt aus diesen Tiefen heraus. Er ist schaffend. Und so wird uns im Verstehen das Leben selber zugänglich, zugänglich als ein Nachbilden des Schaffens. Gewiß haben wir nur ein Werk vor uns; dieses muß, um zu dauern, in irgend einem Teile des Raumes fixiert sein: in Noten, in Buchstaben, in einem Phonogramm oder ursprünglich in einem Gedächtnis; aber was so fixiert ist, ist eine Idealdarstellung eines Verlaufes, eines musikalischen oder dichterischen Erlebniszusammenhanges; und was gewahren wir da? Teile eines Ganzen, die in der Zeit vorwärts sich entwickeln. Aber in jedem Teile ist wirksam, was wir eine Tendenz nennen. Ton folgt auf Ton und tritt neben ihn nach den Gesetzen unseres Tonsystems; aber innerhalb desselben liegen unendliche Möglichkeiten, und in der Richtung von einer derselben gehen die Töne so vorwärts, daß die früheren bedingt sind durch die späteren. Die aufsteigenden Glieder der Melodie seien etwa gleichlaufend. Da bedingt das frühere Glied das spätere, aber etwa in der letzten einer der aufsteigenden Melodien eines Werkes von Händel liegt zugleich die erste begründet. Und ebenso die absteigende Linie strebt dem Schlußpunkt zu, ist durch ihn bedingt und bedingt ihn doch wieder. Überall freie Möglichkeit. Nirgends in diesem Bedingen eine Notwendigkeit. Es ist wie ein freies Einverständnis sich zustrebender und wieder abwendender Gestalten. Kein Gedanke, daß wir irgend etwas davon wüßten, warum ein zweites Glied gerade so auf das erste folgt mit dieser neuen Nuance der Harmonie oder umgesetzt in diese Variation, ausgeschmückt mit dieser Figur.
Das Soseinmüssen darin ist nicht Notwendigkeit, sondern es ist Realisation eines ästhetischen Wertes; und kein Gedanke, daß an einer bestimmten Stelle, was folgt, nicht auch anders kommen könnte. Es ist

[43]) VII 220 f.

auch hier eine im Schaffen liegende Tendenz zu dem, was die Reflektion schön oder erhaben nennt. Sehen wir weiter! Das Verstehen beruht darauf, daß das eben Vergangene im Gedächtnis zurückbehalten wird und hineintritt in die Anschauung des Folgenden."

Diese, wenn auch sehr ausführliche wörtliche Wiedergabe bringt jedoch die ganze Problematik des musikalischen Verstehens, wie sie Dilthey begegnete, deutlich zum Bewußtsein.

Gleich wie die innere Bedingtheit unseres seelischen Strukturzusammenhangs beruht auch für Dilthey die Eigengesetzlichkeit der Musik nicht auf einer inneren, unumgänglichen Notwendigkeit; das Soseinmüssen ist nicht Notwendigkeit, wie er mit Recht betont hat. Diese Eigengesetzlichkeit hat sich im Laufe der Entwicklung der Musik herausgebildet und sich ausgerichtet nach der Tendenz zu dem, was wir schön und erhaben nennen und empfinden. Das musikalische Verstehen muß also zuerst in das einzudringen versuchen, was diese Eigengesetzlichkeit geschaffen hat. So bezeichnet es Dilthey[44]) als Aufgabe des historischen Studiums der Musik nicht in erster Linie hinter dem Tonwerk stehende seelische Vorgänge, nicht das Psychologische zu suchen, sondern das Gegenständliche, nämlich der in der Phantasie auftretende Tonzusammenhang als Ausdruck. Die Aufgabe ist dann, vergleichend, — denn Dilthey nennt die Musikwissenschaft eine vergleichende Wissenschaft, — die Tonmittel zu finden für die einzelnen Wirkungen. Diese Aufgabe, welche Dilthey für das historische Studium der Musik sah, steht in innerem Zusammenhang mit seiner des öfteren erhobenen Forderung einer musikalischen Bedeutungslehre; Von einer solchen erhoffte und erwartete er nämlich Aufschluß über die verschiedenen Tonmittel und deren entsprechender Ausdruckswirkung.

Hinsichtlich des musikalischen Verstehens ist also nach dieser Betrachtung die rein psychologische Untersuchung nicht ausreichend; das musikalische Verstehen muß vielmehr gerichtet sein auf die Erfassung der Eigengesetzlichkeit der Musik und auf das Verhältnis des in der Phantasie auftretenden Tonzusammenhangs zu der Ausdruckswirkung desselben, und insofern gilt Dilthey die Musik als eine vergleichende Wissenschaft. Diltheys so starke Betonung des in der Phantasie auftretenden Tonzusammenhangs führt uns jedoch unmittelbar zu der Frage nach dem Wesenszusammenhang von der Phantasiewelt im schaffenden Musiker und der Welt der Töne.

Als Gegenübersetzung zu „Erlebnis und Dichtung" könnte man das hier gestellte Problem kurz das Erlebnis und die Musik nennen. Das Einssein von Musik und Erlebnis erfordert aber nach Diltheys Darlegungen eine Erweiterung des Erlebnisbegriffs; denn[45])

„Erlebnis bezeichnet hier jede Art von Verbindung einzelner Erlebnisse in Gegenwart und Erinnerung, Ausdruck einen Phantasievorgang, in welchem das Erlebnis hineinscheint in die historisch fortentwickelte

---

[44]) VII 221.
[45]) VII 221 f.

Welt der Töne, in der alle Mittel, Ausdruck zu sein, sich in der historischen Kontinuität der Tradition verbunden haben. Dann ist in dieser Phantasieschöpfung kein rhythmisches Gebilde, keine Melodie, die nicht vom Erlebten spräcne, und doch ist alles mehr als Ausdruck. Denn diese musikalische Welt mit den unendlichen Möglichkeiten von Tonschönheiten und von Bedeutung derselben ist immer da, immer in der Geschichte fortschreitend, unendlicher Entwicklung fähig, und in ihr lebt der Musiker, nicht in seinem Gefühl."

Die Welt der Töne, wie sie in der geschichtlichen Kontinuität der Tradition erwuchs, mit den unendlichen Möglichkeiten von Tonschönheiten, hat eine ihr eigene Lebendigkeit, welche den Musiker bestimmt, in welcher seine Phantasie sich ausbreitet und aus welcher er schöpft. Für Dilthey ist die Lebendigkeit der Musik etwas ganz Eigenes, nichts zwiespältiges, nichts, was sich erst aus Musik und Erlebnis als etwas völlig Getrenntem zusammensetzt; Denn keine Musikgeschichte könnte, wie er betont, etwas aussagen über die Art, wie Erlebnis zu Musik wird.

„Eben das ist ja die höchste Leistung der Musik, daß das, was in einer musikalischen Seele dunkel, unbestimmt, ihrem Selbst oft nicht merklich, vorgeht, absichtslos einen kristallklaren Ausdruck im musikalischen Gebilde erhält. Da ist keine Zwiefachheit von Erlebnis und Musik, keine doppelte Welt, kein Hinübertragen aus der einen in die andere. Das Genie ist eben das Leben in der Tonsphäre, als wäre sie allein da, ein Vergessen jedes Schicksals und Leides in der Tonwelt und so doch, daß alles dieses darin ist. Auch gibt es keinen bestimmten Weg vom Erleben zur Musik[46])."

Irgend eine rhythmische Erfindung, eine Harmonienfolge oder auch ein Erlebnis kann Ausgangspunkt des Schaffens sein. Allein das Einssein der freiesten Phantasie mit der an strenge Gesetzlichkeit gebundenen Tonwelt im Musiker können wir, wie Dilthey mit Recht hervorhebt, nur anschauend nacherleben, aber nicht in seinem Wesen erklären. Diese Anschauung Diltheys über den inneren Zusammenhang von Erleben und Musik stimmt völlig überein mit der Art, in welcher er uns das Lebensgefühl Mozarts nahezubringen versuchte. Hatte Dilthey in Shakespeare und Goethe die Offenbarung der dichterischen Phantasie charakterisiert, so sah er gerade in Mozart die schönste und größte Verkörperung der vollkommensten Einheit von Leben und Musik. Selbstverständlich war dieses Einssein von Leben und Musik auch in Bach, Händel, Haydn und Beethoven wirksam, in Mozart erschien sie ihm nur am Greifbarsten. Diltheys Mozartdarstellung[47]) ist ganz von dem Gedanken getragen, daß Mozart gleichsam in Musik lebte, Musik war seine Sprache, was er fühlte, ward ohne jedes Ringen um Ausdruck Musik. Die Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit, ja die innere Notwendigkeit, mit welcher alles in Mozart Musik ward, ist der dichterischen Kraft Goethes verwandt. Entsprechend dieser Grundeinstellung zu Mozart analysiert Dilthey den Figaro, den

[46]) VII 222.
[47]) Von deutscher Dichtung und Musik, S. 275.

Don Juan und die Zauberflöte. Aber er analysiert diese Werke durchaus in der ihm eigenen philosophischen Art, das heißt, er betrachtet sie als Ganzes, ohne genauer nach einzelnen musikalischen Erscheinungen zu fragen. Ganz zu schweigen von den Schwierigkeiten, die aus den Übersetzungen der verschiedenen Werke aus dem Italienischen erwachsen. Es würde jedoch in diesem Zusammenhang entschieden zu weit führen, wollten wir alle diese Analysen eingehend betrachten. Gleich wie in der Goethedarstellung müssen wir uns hier mit dem Wesentlichen begnügen:

Und dies liegt in der Art, wie Phantasie- und Tonwelt, wie Erlebnis und Musik in Mozart Eins ward. Kehren wir nun wieder zu unseren ursprünglichen Gedankengängen zurück. Musik ist Ausdruck von Leben und Erleben, ohne daß jedoch hinter jedem Kunstwerk Erlebnisse des Künstlers gesucht werden müßten. Das musikalische Schaffen ist für Dilthey nicht in dem gleichen Sinne wie das dichterische Schaffen ein Umgestalten von Erlebnissen durch die Schöpferkraft der Phantasie. Doch es ist für ihn ein nie ganz zu entschleierndes Geheimnis, wie Tonfolgen, Rythmen etwas bedeuten, was nicht sie selbst sind. Diese den Melodien oder Rhythmen eigene Bedeutung ist nicht als ein psychologisches Verhältnis zwischen seelischen Zuständen und einer Darstellung derselben in der Phantasie, es ist vielmehr das Verhältnis eines objektiven musikalischen Werkes und seiner Teile als einer Schöpfung der Phantasie zu dem, was dasselbe bis in jede Melodie hineinbedeutet, das ist, was es dem Hörer sagt über ein Seelisches, das nach den Beziehungen zwischen Melodie, Rhythmus und harmonischen Verhältnissen und dem Eindruck eines Seelischen, das daraus redet, besteht. Entschiedener kann wohl kaum für das musikalische Verstehen der psychologische Weg abgelehnt werden: Allein durch dieses Verhalten erfährt die Eigenlebendigkeit der Musik keineswegs eine Einschränkung oder Verminderung, im Gegenteil: Mit Recht weist Dilthey darauf hin, daß aus der Musik vieles zu uns höchst lebendig zu sprechen vermag, was in gleicher Art einfach nicht real erlebbar wäre. Nach allen Betrachtungen bleibt für das musikalische Verstehen immer nur als einziger Weg ein tiefes Sichhineinversenken in die mannigfaltigen musikalischen Ausdrucksmittel und Ausdruckswirkungen, dies gilt besonders für die Interpretation von musikalischen Kunstwerken. Den Begriff Interpretation faßt Dilthey in seinen weitesten Möglichkeiten: Alles ist ihm Interpretation, was auf irgend welche Art in das Wesen eines musikalischen Kunstwerkes einzudringen versucht; sei es nun die Wiedergabe durch den Dirigenten oder ausübenden Künstler, sei es auch nur das durch dieses musikalische Werk hervorgerufene Träumen des sich ganz hingebenden, nacherlebenden Hörers. Jede Interpretationsart sucht zuerst das zu verstehen, was aus der Musik unmittelbar spricht, das Gegenständliche, wie es Dilthey bezeichnet. Was im schaffenden Künstler psychologisch wirksam ist, kann ursprünglich ein Erlebnis, kann Musik und kann auch beides abwechselnd sein, was jedoch in der Seele zugrunde liegt, ist dunkel und unmerklich, und es braucht

nicht, ja es wird zumeist garnicht dem Künstler real erlebbar sein. Dagegen in dem Werk drückt sich erst ganz das dynamische Verhältnis aus, das in diesen Tiefen bestand. Und es ist ja für Dilthey gerade der so große Wert der Musik[48]),

„daß sie ein Ausdruck dessen ist, dies uns gegenständlich macht, was als Gemüt im Künstler wirkte. Dieses Zusammengepackte, in Qualität, Zeitverlauf, Bewegungsform, Inhalt Zusammengenommene wird im Musiker analysiert und als ein Verhältnis von Rhythmus, Tonfolge und Harmonie, ein Verhältnis von Klangschönheit und Ausdruck zu distinktem Bewußtsein gebracht.

Beim Nacherleben jedes musikalischen Werkes tritt uns zuerst und unmittelbar gegenüber die Tonwelt mit ihren mannigfaltigen Ausdrucks- und Schönheitsmöglichkeiten, wie sie sich in der Geschichte der Musik entwickelt haben, und wie sie von dem Musiker von Kindheit an aufgenommen wurden. Es spricht zu uns, was für den Musiker immer da ist, in das sich alles umwandelt, was ihm begegnet, in das es so hineintritt aus den Tiefen der Seele um auszusprechen, was darin war. Schicksal, Leid und Seligkeit sind für den Künstler vor allem in seinen Melodien.

„Hier macht sich wieder die Erinnerung als das Bedeutung Wirkende geltend. Lebensschwere als solche ist zu mächtig, um der Phantasie den freien Flug möglich zu machen. Aber das Nachklingen des Vergangenen, das Träumen von ihm sind die luftige Materie, von Erdenschwere weit, aus der die leichten Gestalten der Musik hervorgehen[49])."

Die Vielgestaltigkeit der Welt der Töne führt den Künstler wie den nacherlebenden Hörer über die historischen Gegebenheiten zum freiesten Schweifen der Phantasie und zu Träumen. Mit der Hinwendung zum Träumen stehen wir bei Dilthey an einem Punkte, der für sein ganzes Betrachten und Nacherleben gerade von musikalischen Werken höchst charakteristisch ist: Träumen ist hier lebendiger Ausdruck der frei schweifenden Phantasie, welche gegenständliche Gebundenheit allzuleicht als störend oder hinderlich empfindet. Und leicht sind ihm die Gestalten der Musik. Charakteristisch, ja vielleicht sogar merkwürdig ist sein Standpunkt, daß Lebensschwere zu mächtig sei, um der Phantasie freien Flug zu ermöglichen. Vergegenwärtigen wir uns z. B. in diesem Zusammenhang Diltheys eigene Beethovendarstellung[50]): Aus Beethovens Musik klingt Dilthey immer wieder entgegen, was er hier als Lebensschwere bezeichnet, überall in dieser Musik fühlt er das gewaltige Ringen um Befreiung! Ja aus dieser Musik klingen ihm ganz die gleichen Fragen und Gedanken, um deren Lösung die Zeit Beethovens auf allen Lebensgebieten rang. Und in all diesem erblickte Dilthey gerade den Eigenwert der Musik Beethovens. Allerdings können wir nach allem, was uns an musikalischen Äußerungen Diltheys vorliegt, fast annehmen, daß seinem

[48]) VII 223.
[49]) VII 223.
[50]) Von deutscher Dichtung und Musik, S. 296.

eigenen Empfinden die unbeschwertere musikalische Welt eines Mozart durchaus näher lag.

Im Ganzen gesehen, mußten wir bisher immer wieder feststellen, daß für Dilthey die musikalische Welt ihr Eigenleben hat, und es sind ihm innerhalb dieser Tonwelt verschiedene Seiten des Lebens, die sich als Rhythmus, Melodie oder Harmonie ausdrücken, als Formen des Ablaufs, des Steigens und Sinkens der Stimmung das Ununterbrochene, Stetige, die in der Harmonie beruhende Tiefendimension des Seelenlebens. Eine Erkenntnis hierüber kann natürlich nur die von Dilthey geforderte[51]) musikalische Bedeutungslehre gewähren. Eine solche musikalische Bedeutungslehre wäre für Dilthey das Mittelglied, welches die anderen theoretischen Teile der Musikwissenschaft mit dem Schaffen und weiter rückwärts dem Leben der Künstler und der Entwicklung der musikalischen Schulen verbindet.

„Ein Beziehungssystem zwischen beiden: Sitz des eigentlichen Geheimnisses der musikalischen Phantasie[52])."

Zur Erläuterung seiner Auffassung gibt Dilthey selbst einige Beispiele dieser so mannigfaltigen, musikalischen Ausdrucks- und Bedeutungsmöglichkeiten[53]). Im ersten Finale des Don Juan ertönen die Rhythmen nicht nur in verschiedener Geschwindigkeit, sondern auch von verschiedenem Maß. Eine derartige Klangwirkung läßt nun ganz verschiedene Seiten des menschlichen Lebens, wie Tanzlust usw. vereinigt erscheinen, so daß die Mannigfaltigkeit der Welt zum Ausdruck kommt. Bereits dieses Beispiel läßt unstreitig die Ausdrucksmöglichkeit erkennen, die allein der Musik eigen ist. Es ist das eigenste Wesen der Musik, welches in der Möglichkeit beruht, nebeneinander, gleichzeitig verschiedene Personen oder überhaupt musikalische Subjekte, auch Chöre, wirken zu lassen, während demgegenüber die Poesie an das Nacheinander im Dialog gebunden ist. Hieraus erwächst für Dilthey als Philosophen gleichsam der metaphysische Charakter der Musik. Andere musikalische Ausdrucksmöglichkeiten sucht Dilthey an einem Arientyp, wie er ihm bei Händel begegnete, nahezubringen. Durch eine nach allen Seiten einfache Tonfolge, die mehrfach aufwärtssteigend sich wiederholt, entsteht in der Erinnerung ein überschaubares Ganzes. Ein Anschwellen dieser Art erscheint ihm als Ausdruck von Kraft. Überhaupt gilt es für Dilthey als eine allgemeine, musikalische Ausdruckswirkung, daß eine sich wiederholende Aufwärtsbewegung einer Tonfolge als Ausdruck von Kraft empfunden wird, und daß eine gleichmäßig absteigende Bewegung von Tönen zumeist als der Ruhe zustrebend auf das Gemüt wirkt.

So Manches dieser Gedanken über das musikalische Verstehen findet in Diltheys Einzeldarstellungen über Schütz, Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven entschieden breiteren Raum. So hebt

---

[51]) VII 223.
[52]) VII 223.
[53]) VII 223.

er beispielsweise in seiner Mozartdarstellung klar hervor[54]), wie es das eigenste Wesen gerade der Musik sei, den Ausdruck von Gefühlsäußerungen sogar gegensätzlicher Seelen in der Gleichzeitigkeit zu ermöglichen, wie somit Mannigfaltigkeit des Lebens und der Stimmung zur greifbaren Darstellung gelangen kann. Innerhalb dieser fast typischen, musikalischen Ausdruckswirkungen, wie sie Dilthey sieht und auch selbst Einzelne aufzeigt, muß wohl die Folgende als am auffallendsten und charakteristischsten erscheinen[55]).

„Ich nehme einen Choral, der aus einem Volkslied entstanden ist. Der einfache, einen Gefühlsverlauf sehr entschieden ausdrückende Liedzusammenhang tritt in neue Bedingungen. Der gleichmäßige, langsame Gang der Töne, die Harmoniefolge, die getragen ist vom Grundton der Orgel, lassen nun die Beziehung auf einen über den Gefühlswechsel erhabenen Gegenstand mitten im Gefühlswechsel hervortreten. Es ist gleichsam der religiöse Verkehr, die Beziehung zum Übersinnlichen in der Zeit, des Endlichen zum Unendlichen, was auf diese Weise ausdrückbar wird. Oder man nehme in Bachs Kantate das Gespräch der zitternden Seele mit dem Heiland. Dort bedeuten die unruhigen, raschen, in starken Intervallen, in hohen Tönen, in Koloraturen dahingehenden Töne einen seelischen Typus; und hier die tiefen, ruhigen, der Mehrzahl nach nahe beieinanderliegenden Töne in langsamer Folge, verbunden mit Schematen des Tones der Beruhigung den seelischen Typus des Erlösers. Niemand kann an solchen Bedeutungen zweifeln."

Das Herausstellen von nahezu typischen musikalischen Wendungen für bestimmte Gefühlshaltungen, für Charakterzüge läßt sich wohl kaum in seiner Richtigkeit bezweifeln, und der historische Entwicklungsgang der musikalischen Formen hat auch viel zu einer solchen Typenbildung beigetragen.

Es wäre nun Aufgabe der von Dilthey geforderten musikalischen Bedeutungslehre, alle diese Typen mit Deutlichkeit herauszustellen und verständlich zu machen, wieweit jedoch dies bis zum Letzten und bis ins Einzelne gehend möglich ist, läßt sich an dieser Stelle nicht endgültig entscheiden. Im Großen gesehen hat die musikalische Bedeutungslehre im wesentlichen zwei Gebiete zu durchforschen: Die wortgebundene und die reine Instrumentalmusik. Im ersten Falle ist die Musik Ausdruck für eine poetische Wortfolge, sie hat somit in Richtung auf die Interpretation einen festen Gegenstand, welcher durch das Wort festgelegt und scharf umrissen ist. In der reinen Instrumentalmusik ist dagegen kein bestimmter Gegenstand, sondern ein Unendlicher oder Unbestimmter, wie Dilthey sagt. Dieser unbestimmte Gegenstand der reinen Instrumentalmusik ist für Dilthey im Leben selbst gegeben und „So hat die Instrumentalmusik in ihren höchsten Formen das Leben selbst zu ihrem Gegenstand"[56]). Ja selbst das wahre musikalische Genie geht ganz auf in der Einheit von Leben und Tonwelt. Das musikalische Genie wie das eines Mozart

[54]) Von deutscher Dichtung und Musik, S. 279.
[55]) VII 224.
[56]) VII 224.

oder Bach wird von jedem Klang in der Natur, ja von jeder Gebärde und vom unbestimmten Geräusch angeregt zu entsprechenden musikalischen Gebilden, gleichsam Bewegungsthematen, die einen allgemeinen, vom Leben redenden Charakter haben. „Hier sieht man, daß die Programmmusik der Tod der wahren Instrumentalmusik ist"[57]).

Verweilen wir einen Augenblick bei dem letzten Gedanken. Es ist übrigens Diltheys einzige Äußerung über die Programmmusik. Nach Diltheys allgemeinmusikästhetischen Darlegungen müssen wir die reine Programmmusik als Spiegel von Erlebnissen ansehen: Dieses genaue Nachzeichnen von Erlebnissen oder Handlungsabläufen würde allerdings der reinen Instrumentalmusik ihre von Dilthey so betonte Eigenlebendigkeit unbedingt nehmen, ist doch bei solchem musikalischen Prinzip die nacherlebende Phantasie, das Träumen völlig gegenständlich festgelegt und an bestimmte Erlebnisse gebunden, die der seelischen Haltung eines jeden Hörers nicht in jedem Falle adäquat sein können. Diese so scharfe Ablehnung der Programmmusik richtet sich vor allem gegen die Art derselben, wo die Musik nur die Aufgabe hat, ein Bild oder einen Vorgang einfach mit Tönen nachzumalen, selbst auf Kosten des Wohlklangs. Letzteres besagt jedoch nicht, daß Dilthey jede Tonmalerei mit der gleichen Entschiedenheit ablehnen würde. Hinsichtlich der Tonmalerei ist seine Auffassung derjenigen verwandt, welche Beethoven der Pastorale zugrunde legt: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei". Diltheys Einstellung der Programmmusik gegenüber ist ähnlich der, welche er der naturalistischen Dichtung gegenüber einnimmt, wenn er auch dort seine Auffassung nicht mit solcher Schärfe und Ablehnung ausgesprochen hat. Von der heutigen Beurteilung der Programmmusik muß wohl Diltheys ablehnende Haltung als etwas zu scharf empfunden werden; natürlich ist auch nach der heutigen Auffassung die Programmmusik nicht das einzige und alleinige Ziel der reinen Instrumentalmusik, doch sie ist als eine Seite derselben durchaus historisch herausgestellt worden und hat sicherlich damit auch ihre Daseinsberechtigung. In seinen Untersuchungen über das musikalische Verstehen[58]) hatte Dilthey übrigens selbst den Nachweis geführt, daß auch ein bestimmtes Erlebnis im Einzelfalle Gegenstand der Musik, Gegenstand eines Kunstwerkes sein kann, hieraus würde doch wohl auch der Programmmusik eine Daseinsberechtigung erwachsen. Mit diesen letzten Gedanken stehen wir nun am Ende der Betrachtungen Diltheys über das musikalische Verstehen.

In der Analysis des musikalischen Verstehens versuchte Dilthey fast grundsätzlich das Psychologische auszuschalten, Objekt des musikalischen Verstehens ist ihm die reine musikalische Ausdruckswelt, wie sie uns in ihrer Eigengesetzlichkeit und Eigenlebendigkeit gegenübertritt. Aber dennoch bedeutete ihm Musik, eine Äußerungsform des Lebens selbst. Rhythmus, Melodie, Harmonie, aus allem klang

[57]) VII 224.
[58]) VII 221.

ihm seelisches Sein entgegen, in allem spürte er Fülle des Lebens, wenn auch nicht immer real Erlebbares: Läßt sich dabei wirklich das Psychologische so restlos ausschalten? Nach den vorliegenden musikalischen Äußerungen Diltheys erfährt der hier so scharf erscheinende Standpunkt entschieden eine Abmilderung: Versucht er doch gerade die Musik und das musikalische Schaffen Bachs, Händels, Haydns, Mozarts und Beethovens aus dem Leben und der persönlichen Eigenart eines jeden Einzelnen heraus zu verstehen und nahezubringen. Er geht also selbst unleugbar dabei psychologisch vor. Doch dies ist kein absoluter Widerspruch zu dem hier Entwickelten. In der Analysis des musikalischen Verstehens ging es Dilthey ausschließlich um Eigenlebendigkeit und Eigengesetzlichkeit der Musik, der Tonwelt. Um hier einzudringen und Klarheit zu gewinnen, muß wohl der objektive, der Musik in ihrem Wesen zugewandte Weg als voll berechtigt anerkannt werden. In diesem Verlangen des Philosophen nach Klarheit wurzelt seine Forderung einer musikalischen Bedeutungslehre, Dilthey als Musiker würde sich dagegen als Erster gegen eine Festlegung der musikalischen Ausdrucksweisen stellen.

Denn was wäre es dann mit dem freien Schweifen seiner Phantasie, mit dem Träumen!

In seinem philosophischen Betrachten der Musik bleibt jedoch Dilthey keineswegs bei der Analysis des musikalischen Verstehens allein stehen. Alles, was seinem Forscherblick gleichsam musikalisch begegnet, ist ihm gleich wie die Poesie Ausdruck eines alle Gebiete des Lebens umfassenden geistigen Geschehens. Gleich wie nun jede Epoche innerhalb der Entwicklung des geistigen Geschehens eine ihr eigene poetische Technik herausstellte und weiterhin noch herausstellen wird, so hat auch jede Epoche ihre eigenen musikalischen Äußerungsformen, ihre Genien, die auch das in Musik aussprechen, was dem geistigen Geschehen der jeweiligen Epoche adäquat ist. So waren Dilthey Bach und Händel trotz der Verschiedenheit, ja fast Gegensätzlichkeit ihres Wesens und ihrer Musik, ohne dabei Händel als großen Dramatiker zu übersehen, Ausdruck der protestantischen Religiosität:

In der Musik Haydns, Mozarts und Beethovens hört er dagegen erklingen die allgemeinen, dem Christentum abgewandteren, religiösen Empfindungen und die Naturstimmung der Aufklärung, ferner das souveräne Lebensgefühl des Absolutismus und dann die großen Menschheitsgedanken. Und des öfteren[59]) betont Dilthey, daß gerade in dieser Epoche unsere klassische Dichtung und die Musik von Haydn, Mozart und Beethoven so ganz das Gleiche, wenn auch auf völlig verschiedene Art ausspricht.

Wenn wir nun Diltheys Musikästhetik, wie wir kurz sagten, als Ganzes betrachten, so tritt uns klar heraus, daß ihr noch weit weniger ein System im streng wissenschaftlichen Sinne zugrunde liegt wie der

[59]) Von deutscher Dichtung und Musik, S. 296.

Poetik. Voraussetzung einer solchen Musikästhetik im Sinne Diltheys wäre natürlich doch der seelische Strukturzusammenhang, aus welchem auch zum Teil Bedingungen des musikalischen Schaffens und des musikalischen Eindrucks erwachsen. Allein die wesentlichste Aufgabe der Musikästhethik läge in der Erörterung und Erläuterung der Eigengesetzlichkeit und Eigenlebendigkeit der Musik.

Für eine solche hat Dilthey wohl tiefgehende Hinweise gegeben, doch entwickelt hat er sie nicht, ja vielleicht war er auch nicht Musiker genug dazu, und kannte nur eine begrenzte Zahl bedeutender und zu seiner Zeit vielfach unrichtig aufgefaßter Werke. Er bleibt allzusehr, ja fast ausschließlich beim einfach Melodischen, ignoriert nahezu grundsätzlich die thematische Arbeit und sagt nichts vom Symbol, von dessen sehr großen Bedeutung für die Tonsprache und die geforderte „musikalische Bedeutungslehre", trotz des unleugbaren tiefen Einfühlens, dessen er auch in musikalischer Hinsicht fähig war. Nach der Analysis der musikalischen Eigengesetzlichkeit und Eigenlebendigkeit würde dann das musikalische Verstehen sich mit dem Schaffen, dem Leben und den Werken der einzelnen Musiker auseinanderzusetzen haben und schließlich alles dieses endgültig einbeziehen in den Ablauf des geschichtlichen Werdens.

Dieser Charakter der Musikästhetik Diltheys läßt sich gewinnen aus seinen Gedanken über das musikalische Verstehen, und ihrer Ergänzung durch die Grundlegungen seiner Poetik, ja nicht zuletzt aus der psychologisch historischen Richtung seiner Philosophie überhaupt. Ein solcher Charakter läßt sich wohl aus der gesamten Einstellung und Denkungsart Diltheys für eine Musikästhetik entwickeln und auch als Dilthey wesensgemäß aufzeigen, allein aus dem, was uns an musikalischen Äußerungen von Dilthey vorliegt, erwächst er nicht in dieser Deutlichkeit und ein noch weiteres Hinausgehen über das vorhandene Material würde wohl einen Mangel an Wissenschaftlichkeit nach sich ziehen.

Allein all den uns vorliegenden, musikalischen Äußerungen Diltheys liegt auch eigentlich nicht in erster Linie die Absicht zugrunde, eine geschlossene Musikästhetik darstellen zu wollen. Und wollen wir nun seinen Darlegungen eine gerecht werdende Beurteilung zuteil werden lassen, so sei uns in diesem Zusammenhange noch ein kurzer Blick auf den Ursprung dieser musikalischen Äußerungen verstattet. In der Einleitung dieses Abschnittes erwähnten wir schon, daß Dilthey der Musik von Jugend an fest verbunden war. Seine bekannte Freundschaft mit Bernhard Scholz und seine ersten Berliner Studienjahre boten denn auch hinreichend Gelegenheit, sein Verlangen nach Musik zu befriedigen, wie seine Tagebuchaufzeichnungen und Briefe deutlich genug zeigen. Dilthey hatte sich anfangs der Theologie zugewandt, und es darf wohl um die Mitte des 19. Jahrhunderts nicht als ein allgemeingültiger Standpunkt bezeichnet werden, daß für Theologen Religion und Musik unlöslich verbunden waren. Doch Dilthey rechtfertigte seine Auffassung in dieser Hin-

sicht durch das Urteil Luthers und Schleiermachers. Zur gleichen Zeit schrieb Dilthey übrigens die von uns angeführten, so treffenden Zeilen über Sebastian Bach. Als sich Dilthey dann von der Theologie ab- und der Philosophie zuwandte, scheint es nahezu, als sei sein so lebhaftes Interesse für Musik plötzlich ganz erloschen; denn viele Jahre hindurch finden sich in seinen Arbeiten und Abhandlungen kaum eigentlich Bemerkungen über Musik: Erst als er in seinen philosophischen Studien an Zeitabschnitte kam, deren Musik zu ihm noch lebendig redete, zog er auch die Musik in den Kreis seines Philosophierens. Die Wende des 15. Jahrhunderts und die Reformation hatten für das philosophische Schaffen Diltheys diese Bedeutung. Seiner philosophisch historischen Denkart gemäß ist selbstverständlich die Charakteristik der musikalischen Entwicklung, welche er von der Reformation an im Zusammenhang seiner Studien über den deutschen Geist gibt, untrennbar an die allgemeine Entwicklung des geistigen Geschehens geknüpft. In der großen, geistigen Wende um 1500 wirkte sich auf deutschem Boden am stärksten die Reformation aus, und gerade in der neuen, von Luther ausgeprägten, christlichen Religiosität, im Protestantismus liegen für Dilthey die Wurzeln der folgenden, musikalischen Entwicklung bis zu Schütz, Bach und Händel. Hatte die katholische Religiosität mit ihrer ausgesprochenen Neigung zur Jenseitigkeit einen Kultus herausgebildet, der darauf gerichtet war, alles Göttliche in verklärter Schönheit und Erhabenheit sichtbar zu machen und darzustellen, so war demgegenüber die protestantische Religiosität völlig diesseitig gerichtet und stellte das Kämpferische und Heldische als ein neues Lebensideal heraus. Sie erfaßte den Menschen als ein ungeteiltes Ganzes und stellte ihn unmittelbar in den Kampf mit der Welt. Auf der anderen Seite setzte die protestantische Religiosität den Menschen in ein direktes und persönliches Verhältnis zum Unsichtbaren, zu seinem Gott; und dieses erzeugte eine tiefe Innerlichkeit des religiösen Erlebens, mit welcher sich aber eine eigentümliche und ernste Scheu vor aller Sichtbarmachung und Vergegenständlichung des Göttlichen verband. Wort und Musik waren nun die Ausdrucksmittel dieser von Luther ausgehenden, verinnerlichten Religiosität, welche die ernste Scheu vor aller Verbildlichung des Göttlichen nicht verletzten. Ihren ersten, musikalischen Ausdruck fand die protestantische Religiosität in dem von Luther begründeten evangelischen Kirchenlied. Im lutherischen Gottesdienst traten ja bekanntlich an die Stelle der lateinischen Meßgesänge deutsche Kirchenlieder, deutsche Choräle, die der Gemeinde der Gläubigen lebendigen Anteil am Gottesdienst und an dem religiösen Geschehen ermöglichen sollten. Der Charakter, den das im lutherischen Geist geschaffene Kirchenlied des 16. Jahrhunderts trug, war der eines Bekenntnisliedes; das besagt, daß dieses Kirchenlied allein auf der Bejahung im religiösen Gemeindebewußtsein beruhte. Während dann im protestantischen Glauben vieles zum Dogma erstarrte, blieb das Kirchenlied oder der Choral lebendig, allerdings änderte es unter den Einwirkungen des Pietismus seinen Charakter:

Vom Bekenntnislied entwickelte es sich zum Erbauungslied; aus den Liedern des ausgehenden 17. Jahrhunderts, der Zeit des Pietismus, spricht zu uns nicht mehr das Glaubensbekenntnis einer Gemeinde, sondern das sich an das Religiöse tief hingebende Empfinden des Individuums, einer suchenden Seele. Es kann jedoch nicht Aufgabe dieser Arbeit sein, alle musikgeschichtliche Entwicklung, wie sie Dilthey gibt, bis ins Einzelne zu verfolgen: Im Zusammenhang der Untersuchung der Ästhetik Diltheys kann es sich nur darum handeln, seine Blickrichtung und die Art seines Betrachtens des geistigen und künstlerischen Geschehens aufzuzeigen. Und dies liegt immer wieder darin, alles musikalische Gestalten aus den allgemeinen Bedingungen, aus dem Strukturzusammenhang des geistigen Seiens und Geschehens innerhalb einer bestimmten Epoche abzuleiten. Der Erläuterung dieser Einstellung Diltheys diente auch hier nur die Darlegung seiner Gedanken über das protestantische Kirchenlied. Doch nicht nur das protestantische Kirchenlied sieht Dilthey wesensbedingt durch die protestantische Religiosität, sondern ebenso die Kunstformen der Kantate, Passion und des Oratoriums, kurz die Musik von Schütz, Bach und Händel. Charakteristisch für uns ist besonders seine Definition der Oratorienform. In dem protestantischen, religiösen Gemeindebewußtsein waren die Gestalten und Ereignisse der christlichen Legende höchst lebendig und drängten zur Darstellung. Eine rein bildliche Darstellung widersprach dem religiösen Empfinden, wie schon dargelegt, so erfuhren denn die musikalischen Formen eine Erweiterung, die unbedingt über den Rahmen und die Notwendigkeiten des Gottesdienstes hinausgingen. Die musikalische Veranschaulichung alles dessen, was in der christlichen Auffassung lebendig war, z. B. die Geburt und die Leiden Christi, verlangten geradezu einen darstellenden und malenden, musikalischen Stil, der mit den Gestaltungsmöglichkeiten des Chorals, der lediglich Lied ist, keineswegs gegeben war.

Bei der Wesensbestimmung des Oratoriums übersieht Dilthey durchaus nicht die Einflüsse der italienischen Opernentwicklung, allein es ist für ihn nicht das Ausschlaggebende. Auch ist nach seiner Definition das Oratorium nicht bestimmbar durch den protestantischen Gottesdienst, sondern es ist nach Dilthey die musikalische Darstellung einer in der Außenwelt verlaufenden Handlung von ernstem, erhabenen Charakter, welche an eine Anzahl von Singstimmen verteilt ist unter Ausschluß der Mittel der Raumkunst, der mimischen Darstellung und der scenischen Vergegenwärtigung. In dem letzten Punkte geht Dilthey übrigens nicht ganz richtig, er urteilt hier nur von der Aufführungspraxis seiner Zeit aus; denn ursprünglich war das Oratorium durchaus auch für die Bühne bestimmt, wenngleich der Charakter der Handlung und die Art der Darstellung mehr symbolisches Wesen zeigte. Allerdings völlig fremd kann Dilthey diese Tatsache nicht gewesen sein, erwähnt er doch selbst im Zusammenhang mit Händel, daß die Oratorien desselben auch scenisch aufgeführt wurden. Durch das Merkmal einer großen, durchgeführten Handlung unter-

scheidet sich nach Dilthey das Oratorium von den anderen Formen kirchlicher Musik, und durch den Ausschluß sichtbarer Darstellung vom musikalischen Drama. Letzteres würde wiederum für den Anfang und Ursprung des Oratoriums noch nicht zutreffen.

„Es nimmt durch die Ouvertüre und die instrumentalen Zwischenglieder die Ergebnisse der contrapunktischen Entwicklung der kirchlichen Instrumentalmusik, besonders der von der Orgel getragenen, in sich auf und ist daher in seinem Fortschreiten hieran gebunden. Es hat in den Kantaten gleichsam die Skizzen oratorischer Kunst, wie denn Händel und Bach ihre Kantaten vielfach verwendet haben für ihre Oratorien. Es empfängt beständig durch die lyrische Vertiefung der Kantate in das festliche Gemeindebewußtsein und die Vertiefung des religiösen Einzelbewußtseins neue Mittel innerlichsten Ausdrucks und mystischer Versenkung in das christliche Gemütsleben. Seine eigene Aufgabe aber drängt das Oratorium zur Erfindung der Zusammenwirkung der großen, musikalischen Formen von Rezitativ, Arie, Verbindung der Einzelstimmen im Chor. Es muß das epische, das dramatische und lyrische Moment zu einer neuen Form verknüpfen[60])."

Aufgabe der Musik ist es nach Dilthey dann, alles das mit Tönen zu malen, was sonst scenisch oder mimisch zum Ausdruck kommt. Diese allgemeine Betrachtung Diltheys über das Wesen oder die Ästhetik der Oratorienform ist wohl die einzige, in welcher er sich überhaupt im allgemeinen mit dem Wesen einer musikalischen Kunstform auseinandersetzt; das mag uns berechtigen, sie hier etwas ausführlicher zu behandeln. Abgesehen von der Auffassung der grundsätzlichen Ausschaltung aller Sichtbarmachung und der Mittel der Raumkunst stimmt diese Definition im wesentlichen mit anderen überein. Arnold Schering z. B. spricht[61]) dem Oratorium durch die Ableitung desselben vom liturgischen Drama einerseits und der italienischen Lauda andererseits durchaus lyrisch-dramatischen Charakter zu. Für Guido Adler[62]) hat das Oratorium bei gleicher Betonung der großen, in das Gebiet des Erhabenen hineinreichenden Handlung mehr episch-lyrischen Charakter. In dieser allgemeinen Betrachtung über die Ästhetik der Oratorienform hat Dilthey konsequent seine Auffassung durchgeführt, wie die Eigenart des religiösen Empfindens und Erlebens durchaus auch eigene Kunstformen verlangt, sucht und mitgestaltet. In verwandter Weise sucht Dilthey dann in seinen Einzelstudien über Schütz, Bach und Händel[62]) Wesen und Werk derselben zu verstehen und nahezubringen. Doch es würde zu weit führen, wollten wir auch hier alle die Einzelstudien näher behandeln. Im Zusammenhang seiner Studien zur Geschichte des deutschen Geistes gibt Dilthey jedoch eine charakteristische, geistesgeschichtliche Einordnung dieser drei Musikerpersönlichkeiten, der wir uns noch kurz zuwenden wollen[63]). Dort bezeichnet Dilthey die aus der

[60]) Von deutscher Dichtung und Musik, S. 195 f.
[61]) Schering, Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911.
[62]) Adler, Der Stil in der Musik, Leipzig 1925.
[63]) III 79.

protestantischen Religiosität erwachsende, kirchliche Musik als die große, künstlerische Offenbarung des deutschen Geistes zwischen Dürer und unserer klassischen Dichtung.

Mitten in dem Wirrsal des 30jährigen Krieges vollzog Heinrich Schütz die Verschmelzung deutscher und italienischer Musik, und keine Entwicklung und Einwirkung der modernen Kulturvölker auf einander im Reiche der Kunst ist so fruchtbar geworden, als diese Übertragung der Formen und Ausdrucksmittel der italienischen Musik in die Tonwelt des deutschen Protestantismus. Bei aller Eigenheit der musikalischen Entwicklung müssen für Dilthey Bach und Händel trotz persönlicher Verschiedenheit, ja fast Gegensätzlichkeit, aus den religiösen Bewegungen der Zeit heraus verstanden werden. Wohl stand Bach in den religiösen Bewegungen und Streitigkeiten auf der Seite der Altkirchlichen, weil sie der Musik im Gottesdienst Raum gaben. Aber dennoch zeigt z. B. seine Passionsmusik hinsichtlich der subjektiven Vertiefung des religiösen Empfindens starken, pietistischen Einfluß.

Aus Händels Musik dagegen klingt weit stärker das Kämpferische und Heldische, welches ebenso im Protestantismus angelegt war[64]).

„Und wie hätte Händel ohne Würdigung des weltlichen Daseins und der weltlichen Kunst, — er hatte beide durchmessen — sein Oratorium auf die Form der neuen Oper aufbauen und zum geistlich musikalischen Drama, das ursprünglich sogar für die Bühne bestimmt war, ausbilden können? Wie hätte er ohne eine freiere Auffassung des Christentums, die hier vollzogene Konzentration der religiösen Seelenverfassung zu erreichen vermocht? In seinem Messias ist jeder geschichtliche Vorgang und jeder religiöse Zustand des Gläubigen untergeordnet dem Siegesbewußtsein der Gemeinde und dem Bewußtsein von der Königsherrschaft Gottes, der alles in seiner Hand hält, die Erlösung, das Schicksal der Seeligen, die hohe Zukunft der Gläubigen und der Kirche. Und die wirksamsten Werke dieses Lutheraners sind getragen von der heroischen Auffassung der biblischen Gestalten, die sich in der reformierten Religiosität und im Puritanismus entwickelt hatte.

Aber auch Bach ist nicht religiöser Musiker in fester Beschränkung. Auch ihn umgab der Glanz der italienischen Oper und der weltlichen Instrumentalmusik. Auch ihm war nichts Menschliches fremd. Man muß sich seine breite, menschliche Persönlichkeit sichtbar machen, seine Weltfreude, seinen Humor, seine Melancholie, diese freie Lebendigkeit, mit welcher er sich seinen Stimmungen überläßt, dieses Spielen mit den Instrumenten und Formen des musikalischen Ausdrucks. Und so sind diese großen Musiker auch in ihrer imponierenden Selbstsicherheit die typischen Repräsentanten des neuen Menschen, den wir als den Träger unserer Kultur in diesem Jahrhundert kennengelernt haben. Bach und Händel sind durchdrungen von dem stolzen Bewußtsein ihrer künstlerischen Mission. Ein Moment von der höchsten Bedeutung: denn im Charakter wurzelt auch hier der ungesuchte, natürliche, erhabene Stil dieser Kunst. Die unausmeßbare Größe der Musik von Bach und Händel ist doch schließlich bestimmt durch das innere Verhältnis dieser Musik zu dem Geiste der Reformation, zu der protestantischen Religiosität."

---

[64]) III 79/80.

Bei einer allgemeinen Betrachtung der ästhetischen Anschauungsprinzipien Diltheys kann es jedoch leicht den Anschein haben, als wären seine musikalischen Darlegungen bei dem Verfahren der geistigen Einordnung allen musikalischen Geschehens vielleicht zu allgemein gehalten, allein ein solcher Eindruck könnte höchstens durch die für diese Arbeit erforderliche Konzentration des Stoffes hervorgerufen werden. Gerade in seinen Studien über Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven geht er genauer auf das Leben und auf einzelne Werke derselben ein, nur bleibt es ihm seiner Anschauungsart gemäß immer höchstes Ziel, bei aller unleugbaren Individualität dennoch auch in der Kunst eine Offenbarung des übergeordneten geistigen Geschehens zu sehen oder zu suchen. Ganz so, wie wir hier kurz dieses Anschauungsprinzip hinsichtlich der Musik der protestantischen Religiosität entwickeln konnten, verfährt Dilthey auch in seinen Studien über Haydn, Mozart und Beethoven. In diesen drei Musikerpersönlichkeiten und ihrem Werke offenbaren sich ihm nun die verschiedenen Seiten und Wesenszüge der aufgeklärten Geisteshaltung.

Luthers Religiosität war ausgesprochen diesseitig gerichtet, und fast mit innerer Notwendigkeit entwickelte sich hieraus ein Streben, welches ausschließlich darauf gerichtet war, mit allen Mitteln des menschlichen Geistes die Welt zu begreifen und zu erkennen. Erster Ausdruck dieses Strebens war die aufblühende Naturwissenschaft des 17. Jahrhunderts. In dieser neuen Geisteshaltung stand an Stelle der selbstverständlichen Religiosität, die den Menschen in seinem Denken und Fühlen in ein inniges und persönliches Verhältnis zum Göttlichen setzte, nun das Bewußtsein von der Kraft des menschlichen Geistes, die von der göttlichen Vernunft für den Menschen gut eingerichtete Welt zu erkennen. Nicht mehr das religiöse Erlebnis, sondern Vernunft und Erfahrung waren herrschend und ausschlaggebend. So bildete sich ein neues Lebensgefühl, welches in einer Art Naturreligion, in dem Glanz des Absolutismus mit dem ihm eigenen, souveränen Lebensgefühl der Herrschenden, in der Tragödie der französischen Klassik in der neuen Oper und der weltlichen Instrumentalmusik seinen Niederschlag fand. Ein solcher Zeitgeist bedurfte natürlich anderer, musikalischer Ausdrucksformen, als die protestantische Religiosität sie ihrem Wesen gemäß schuf. Die ganze Innigkeit dieser Naturreligion klang noch einmal auf im Oratorium, in Haydns „Schöpfung". Doch dem Glanz des Absolutismus, dem souveränen Lebensgefühl der Herrschenden entsprach nun ganz die Oper, und auf Mozarts Bedeutung für den vollendeten Ausdruck seiner Musik für ein solches Lebensgefühl wurde bereits früher hingewiesen. Dem gegenüber ist nach Dilthey die Musik eines Beethoven in ihrem Wesen und Inhalte ganz an die mehr philosophische Gedankenwelt der Aufklärung gebunden und von derselben getragen. All die herrschenden Gedanken von der ewigen Harmonie des Universums, (Leibniz) von einer allgemeinen, überkonfessionellen Religiosität, wie sie Lessing im „Nathan" ausgesprochen, klingen Dilthey auf in Beetho-

vens neunter Symphonie, verbunden und gesteigert durch den Glauben Beethovens an eine allumfassende Liebe und Freude. Und gleich wie in seinen Betrachtungen über Bach und Händel übersieht Dilthey auch hier bei aller Rückbeziehung der Musik auf den Zusammenhang des großen, geistigen Geschehens keineswegs die individuellen Unterschiede und Gegensätze, nur sind diese für ihn hier wie dort nicht das Bestimmende und Entscheidende.

Dieser kurze Blick auf die zwei so charakteristischen Epochen mag nun für unsere Aufgabe, die ästhetischen Anschauungen Diltheys darzustellen, genügen; es zeigte sich ja deutlich, wie Dilthey in seinem ästhetischen Betrachten grundsätzlich bestrebt und bemüht ist, persönliche Individualität und übergeordneten, geistigen Zusammenhang zu verstehen und begreiflich zu machen. Seine Wege des musikalischen Verstehens und die philosophisch historische Art des Anschauens bilden gleichsam die Prinzipien der nach Dilthey möglichen Musikästhetik. Doch im ganzen gesehen blieb er nur bei Hinweisen und Wegen, eine abgeschlossene Musikästhetik entwickelte er nicht.

Diltheys Ästhetik und die Philosophie des Lebens.

Diltheys Ästhetik, alles, was wir in den vergangenen Abschnitten für den Aufbau einer Poetik und für die Analysis des musikalischen Verstehens entwickeln konnten, ist, wenn man Dilthey gerecht werden will, hineinzuziehen in die Art seines allgemeinen, philosophischen Denkens: Von dort aus erhält alles seine Begründung, seine Berechtigung und seinen Wert. Schon in unserer Einleitung hatten wir die allgemein philosophische Richtung Diltheys als die Philosophie des Lebens kurz bezeichnet und aus ihr heraus die psychologisch historische Methode für die Erfassung alles geistigen Geschehens verständlich gemacht. Leben im weitesten Sinne bedeutete für Dilthey, wie wir mit Bollnow feststellen konnten, nicht irgend etwas Fließendes, nicht irgend eine magische Kraft, sondern leben war dem Philosophen zugänglich in den mannigfaltigsten Äußerungsformen des menschlichen Geistes sowohl der Vergangenheit als auch der Gegenwart der eigenen Epoche. Betrachtet man einmal als Ganzes Diltheys gesamtes, philosophisches Schaffen, so läßt sich trotz der mannigfaltigsten und verschiedenartigsten Gegenstände, welche in den einzelnen Schriften behandelt werden, unstreitig eine allen letztenendes zugrunde liegende Tendenz des philosophischen Denkens erkennen. Diese ist, die Lebendigkeit alles geistigen Seins in Struktur und Entwicklung, in innerer Beschaffenheit und historischer Gegebenheit aufzuzeigen. Es ist wohl selbstverständlich, daß dieses nur innerhalb bestimmter Grenzen von einem Menschen geleistet werden kann: Das geistige Geschehen in seiner Wesensbeschaffenheit und in seinem Ablaufe ist viel zu reichhaltig und in sich auch viel zu verflochten, als daß der menschliche

Geist es restlos erschöpfend erfassen könnte. Unserer Erkenntnis ist immer nur ein Teil desselben zugänglich.

Ohne nun in den Gebieten, welche sich Dilthey in dem großen Zusammenhang des geistigen Seins für seine Erforschung absteckte, Einzelheiten und deren Bedeutung für das Ganze zu übersehen und unberücksichtigt zu lassen, führt doch Dilthey immer wieder alles auf den übergeordneten geistigen Zusammenhang zurück: Allein dies ist uns nichts Fremdartiges, dieses Prinzip ward uns bereits deutlich in unserer Betrachtung über seine beschreibende und zergliedernde Psychologie. Gleich wie im Zusammenhang und in der Entwicklung des menschlichen Seelenlebens alle einzelnen Funktionen oder Glieder über ihre eigene Erforschung hinaus in ihrer eigentlichen Bedeutung und in ihrem gegenseitigen Bedingtsein nur von dem seelischen Strukturzusammenhang aus verstanden werden können, ebenso können auch alle die mannigfaltigen Äußerungsformen des geistigen Geschehens nur von dem großen übergeordneten Zusammenhang desselben aus erkannt werden. Demgemäß sind für Dilthey alle historischen Ereignisse, alle Denkrichtungen und Arten, die Welt zu betrachten, die von der Vergangenheit bis zur Gegenwart aufgezeigt werden können, ferner alle Ergebnisse auf dem Gebiete der Wissenschaft und nicht zuletzt die Künste Ausdruck eines alles umfassenden, geistigen Seins und Geschehens, kurz Ausdruck des Lebens. Auch die Kunst ist also, wie wir schon oft genug hervorheben mußten, für Dilthey nur eine Äußerungsform des Lebens selbst. Dieser Gedanke, die Kunst als Äußerungsform des Lebens selbst aufzufassen, bildet die wesentlichste Grundlage für die Ästhetik Diltheys. Die ästhetischen Gesetze und Prinzipien, welche im einzelnen für die verschiedenen Kunstgattungen zu entwickeln sind, müssen alle in diesem Kunstbegriff wurzeln und nach demselben ausgerichtet werden. Das heißt, es können nur solche Gesetze und Prinzipien herausgestellt werden, die der Lebendigkeit, die der Struktur und der Entwicklung der einzelnen Kunstgattungen gemäß sind. Dilthey sieht selbst deutlich genug, welche Schwierigkeiten eine solche Aufgabe mit sich bringt.

Jedoch die Überwindung dieser Schwierigkeiten und die Lösung einer solchen Aufgabe würde nach Diltheys Ansicht der so entwickelten Ästhetik eine Art Allgemeingültigkeit geben. Eine Allgemeingültigkeit, weil eine solche Ästhetik sowohl die Wesensbeschaffenheit der einzelnen Kunstgattungen sowie die Entwicklung derselben und den Zusammenhang des alles umfassenden geistigen Geschehens berücksichtigen würde. Doch wieweit wurde nun Dilthey selbst seinem Plane gerecht und wieweit vermochte er selbst die gewünschten Lösungen zu geben? Hierzu müssen wir noch einmal einen kurzen Blick auf seine Poetik und die Analysis des musikalischen Verstehens werfen. Um einmal der Lebendigkeit alles Seienden gerecht zu werden, um zum anderen jene Allgemeingültigkeit der Gesetze und Prinzipien zu erlangen, ging Dilthey in seiner Poetik von der allgemeinen seelischen Beschaffenheit der Menschennatur aus, von dem seelischen

Strukturzusammenhang derselben. Der seelische Strukturzusammenhang der Menschennatur bildet die Grundlage sowohl für das Schaffen des Künstlers als auch für den ästhetischen Eindruck, welchen Kunstwerke im Menschen hervorzurufen vermögen. Die einzig mögliche und richtige Methode, diesen Strukturzusammenhang zu erfassen und zu analysieren, war die des Beschreibens und Zergliederns, damit nicht irgend etwas aus unserem Denken zu der seelischen Gegebenheit hinzugefügt werden könnte, wozu die Methode des Erklärens zumeist führt. Die Beschreibung des allgemeinen, seelischen Strukturzusammenhangs ermöglichte uns dann einen Einblick in das gegenseitige Bedingtsein der mannigfaltigen, psychischen Vorgänge, welche für das künstlerische Schafffen und im ästhetischen Eindruck wirksam sind. Wir lernten schließlich dieses gegenseitige Bedingtsein als eine Art Kausalität in einem eigenen Sinne kennen. In dem psychischen Zusammenhang sind Vorstellungen und deren Reproduktionen, Gefühle, Willensakte und Denkprozesse auf das Engste miteinander verknüpft, sie bedingen gegenseitig einander, die Wirksamkeit der Einen ist ohne die der Anderen undenkbar. Aber dennoch liegt in dieser Wirksamkeit keine unumgängliche Notwendigkeit, keine Kausalität im Sinne von quantitativer und qualitativer Gleichheit von Ursache und Wirkung. Rein aus methodischen Rücksichten geschah Diltheys Auseinanderlegung der 6 Kreise elementarer, ästhetischer Gefühle. Die rein methodischen Zwecke dieser Analyse elementarer, ästhetischer Gefühle müssen deutlich hervorgehoben werden, da sonst allzuleicht gerade aus dieser Analyse Argumente erwachsen könnten, welche einer Widerlegung der Lebenserfassung der Ästhetik Diltheys mit Entschiedenheit dienen würden. Und es kann auch kaum derjenige, der Diltheys Gedanken verstehend nachgeht, den etwas konstruktiven Charakter solcher Auseinanderlegungen leugnen. Aber was uns hier konstruktiv erscheinen mußte, erlangte volle Lebendigkeit in Diltheys Zergliederung des dichterischen Schaffens. Einbildungskraft, Schlummerbilder, Träume, kurz Zustände, die von der Norm des wachen Lebens abweichen, und vor allem die Phantasie in ihrer Schöpferkraft wurden als die das dichterische Schaffen bestimmenden Elemente erkannt, erläutert und in ihrer Wirksamkeit im seelischen Strukturzusammenhang des Dichters erhellt. Aus diesen Kräften erwuchs im Dichter eine über die Wirklichkeit hinausgehende eigene Welt mit einer nur ihr eigenen Realität. In der so entstandenen dichterischen Welt erfährt alles, was ihn ringsum lebendig umgibt, eine die Grenze des Wirklichen überschreitende Umgestaltung, ohne jedoch von den Lebensbeziehungen völlig gelöst zu werden. Denn bei aller Individualität und Eigenlebendigkeit der dichterischen Welt ist doch auch der Dichter zum Teil bestimmt durch den erworbenen Zusammenhang des Seelenlebens. Sein Werk muß, um verstanden zu werden, Züge des Lebens an sich tragen, durch welche allein der Nacherlebende Zugang zu der Welt des Dichters gewinnen kann. Der letzte Gedanke führte uns dann zur Analysis des ästhetischen Eindrucks. Wir sahen mit Dilthey, daß Schaffen dem Nacherleben

verwandt, nur war das Nacherleben oder der ästhetische Eindruck weniger zusammengesetzt als das dichterische Schaffen: Darüber hinaus wurde im Nacherleben ein Ganzes als Eins empfunden, was das dichterische Schaffen oftmals lange hindurch beschäftigte, und der Nacherlebende kann auch nicht das Ringen des Dichters um die nun so dastehende, endgültige Gestalt des Kunstwerkes miterleben. Doch es würde bei diesem kurzen Überblick entschieden zu weit führen, wollten wir noch einmal alle Einzelheiten jener Analyse aufzählen. Hierher gehört nur die bestimmende Tendenz, künstlerisches Schaffen und Nacherleben in seiner Gegebenheit zu erffassen, zu beschreiben ohne erklärende Hypothesen. Diese Art, Schaffen und Eindruck zu betrachten, entspricht durchaus dem Grundsatz, nach welchem Kunst eine Äußerungsform des Lebens selbst bedeutete. Was Dilthey in der Analysis des Schaffens und des ästhetischen Eindrucks für eine solche Lebensäußerung gleichsam theoretisch entwickelte, gewann gegenständlichen, plastischen Charakter in den einzelnen Dichterstudien, welche uns in „Erlebnis und Dichtung" vorliegen. Neben Lessing, Hölderlin und Novalis waren es vor allem Goethe und Shakespeare, an denen Dilthey uns das so innere Verwachsensein von Leben und dichterischem Schaffen, von Erlebnis im weitesten Sinne des Begriffs und Dichtung erblicken ließ. Überall waren es die Beziehungen zwischen Eigenleben und dichterischer Phantasie, die Wechselwirkungen zwischen Wirklichkeit und dichterischer Einbildungskraft, die Richtungen der schöpferischen Phantasie, welche Dilthey anzogen und ihn zu seiner Auffassung von dem Zusammenhang zwischen Erlebnis und Dichtung führten.

Sprach bereits aus diesen ästhetischen Analysen und den einzelnen Dichterstudien in voller Klarheit zu uns das Streben, „Leben zu zeigen, wie es ist", so lassen seine Betrachtungen zu einer poetischen Technik erst vollends die Dilthey eigene Richtung der Philosophie des Lebens erkennen. In seinen Untersuchungen zu einer poetischen Technik fanden wir ja bekanntlich keine Auseinandersetzungen über die vollendeten Formen einzelner Kunstgattungen, wir fanden keine ästhetischen Gesetze, denen jede Dichtung unumgänglich zu unterliegen hat, sondern wir fanden im Wesentlichen Hinweise für den Weg zu einer neuen poetischen Technik, Hinweise, die ganz der allgemeinen, philosophischen Einstellung Diltheys entsprachen.

Gleichwie das Leben, alles geistige Sein in demselben uns gegenübersteht in verschiedenen Entwicklungsstufen oder Kulturepochen, so unterliegt auch die poetische Technik einer ständigen Entwicklung und Wesensanpassung an den Charakter der jeweiligen Kulturepoche. Aus dieser grundlegenden Einstellung folgt nun, daß jede Epoche ihr eigene poetische Formen finden muß, daß sie eines ihr eigenen Kunstideales bedarf. Jede Epoche mit ihren poetischen Formen, mit ihrem Kunstideal, kurz mit ihrer poetischen Technik ist aber unlöslich verbunden mit dem, was die ihr vorhergehende Epoche schuf, und was sie selbst künstlerisch gestaltet, bietet wiederum die Grundlage für die ihr folgende Epoche. Die Entwicklung von Zeitstufe zu

Zeitstufe mit einer jeweiligen Ausprägung ihres Geistes und einer diesem gemäßen künstlerischen Gestaltung bedeutet für Dilthey das Leben. Innerhalb einer jeden Epoche ist nun selbstverständlich die poetische Technik an den Charakter der allgemeinen, geistigen Ausprägung gebunden Das heißt, die poetische Technik muß im Zusammenhang mit dem künstlerischen Schaffen, dem ästhetischen Räsonnement und einem debattierenden Publikum Kunstformen zu gewinnen trachten, die von den Menschen der Zeit verstanden werden können, die ihnen die Kunst als Äußerungsform des Lebens selbst erscheinen läßt, Formen, die sie befriedigen. Es war ja Diltheys eigenster Gedanke, eine Kunst als klassisch zu bezeichnen, nicht erst, wenn sie bestimmten, überlieferten Regeln entspräche, sondern wenn sie im Nacherlebenden volle Befriedigung erwirke. Jede poetische Technik erwächst also für Dilthey aus der Geisteshaltung einer bestimmten Epoche, und sie hat somit auch nur für dieselbe Gültigkeit.

Desgleichen ist auch das, was uns im poetischen Kunstwerk gegenübertritt, lebendiger Ausdruck dessen, was eine Zeitstufe alles enthält. Und es ist nach Dilthey die Leistung der großen Genien, alles in einer Epoche Liegende im Kunstwerk zusammenzufassen, und es in einer solchen Konzentration uns nacherleben zu lassen. Dem widerspricht durchaus nicht die Tatsache, daß so mancher Genius oftmals über das Wesen der eigenen Epoche hinausging; denn ganz ohne Verwurzelung in die eigene Epoche ist wohl ein Genie kaum denkbar.

Diltheys Wege und Hinweise für eine poetische Technik haben also, wie aus dem zuletzt Entwickelten eindeutig hervorging, ihre letzte Begründung in seiner philosophischen und historischen Einstellung und in der aus dieser Einstellung erwachsenden Art, die Welt zu betrachten. Vergleichen wir nun noch mit seiner Poetik seine Auffassung vom Wesen und Werden der Musik, so gelangen wir zu ähnlichen, allgemeinen Ergebnissen. Zwar hatten wir mit Dilthey einen entschiedenen Wesensunterschied zwischen der Poesie und der Eigengesetzlichkeit und Eigenlebendigkeit der Musik kennengelernt. Hatte ferner auch das musikalische Verstehen sich nicht rein psychologisch auszurichten, sondern gerade nach dieser Eigengesetzlichkeit, so verlangt dennoch alles, was uns an musikalischen Betrachtungen Diltheys vorliegt, eine ähnliche, philosophisch historische Eingliederung. In seinen musikalischen Darlegungen zeigt uns Dilthey z. B. die Musik des 17. und des beginnenden 18. Jahrhunderts als höchste, künstlerische Ausprägung der protestantischen Religiosität: Das evangelische Kirchenlied, die Musik von Schütz, Bach und Händel ist bei aller Verschiedenartigkeit ihres Stiles und ihrer Ausdrucksmittel vollendeter Ausdruck des Diesseitigkeitsverlangens, des Realitätsdranges und des Gottesbewußtseins der protestantischen Religiosität.

Haydn, Mozart und Beethoven brachten dagegen für Dilthey in ihrer Musik ganz das eigene Wesen des 18. Jahrhunderts zum Ausdruck: Und zwar eine dem Christentum abgewandtere, freiere und allgemeinere Religiosität, welche musikalische Gestalt geworden in

Haydns „Schöpfung", das so souveräne Lebensgefühl des Absolutismus, welches in Mozarts Figaro und Don Juan voll aufklang: Und schließlich sprach ihm der Menschheitsglaube Schillers und die religiöse Haltung des Nathan aus Beethovens neunter Symphonie, allerdings mit weit anderen, ja vielleicht noch allgemeiner wirkenden Ausdrucksmitteln. Lassen nicht alle diese Betrachtungen ganz die gleiche Einstellung erkennen, wie sie Dilthey für die poetische Technik einnahm? Es läßt sich nun wohl für die musikalische Entwicklung ein ähnlicher, allgemeiner Grundsatz herausstellen, wie wir für die Entwicklung der poetischen Technik fanden. Jede Epoche bedarf auch ihr eigener musikalischer Formen, die abgesehen von der Eigengesetzlichkeit der Tonwelt im engen, inneren Wesenszusammenhang mit der herrschenden Geisteshaltung stehen.

Poesie und Musik, mithin die Kunst überhaupt, denn auch die Malerei und die bildenden Künste stehen unter gleichen Entwicklungsbedingungen, ist lebendiger Ausdruck des Zeitgeistes, wie er in seiner historischen Abfolge in Erscheinung tritt.

Die Kunst zeigt auf die nur ihr eigene Art gleich wie den übrigen Ausdrucksformen und Gestaltungen des geistigen Geschehens, des Lebens, immer und überall Typen von Weltanschauungen.

Wenn Dilthey die Kunst als eine Äußerungsform des Lebens selbst auffaßte, oder wenn er es als das Ziel seines Philosophierens bezeichnete, das Leben aus ihm selber verstehen zu wollen, so ist für ihn überall maßgebend der Lebensbegriff in dieser historischen Ausprägung.

Die historische Ausprägung gibt auch dem Lebensbegriff Diltheys eine feste Richtung, ja vielleicht damit sogar auch eine Einschränkung, allein diese Eingrenzung durch die ständige Rückbeziehung auf die historischen Gegebenheiten bewahrt auch Diltheys Ästhetik davor, sich in endlose und haltlose Lebensschwärmerei zu verlieren.

Literaturverzeichnis.

Wilhelm Dilthey: Gesammelte Schriften Bd. 3, 5, 6, 7, 8. Leipzig und Berlin 1927—1931.

— Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig 1907.

— Von deutscher Dichtung und Musik. Leipzig 1933.

Klara Misch geb. Dilthey: Der junge Dilthey. Leipzig 1933.

Otto Friedrich Bollnow: Dilthey, Eine Einführung in seine Philosophie. Leipzig 1936.

Abert, Hermann: W. A. Mozart. Leipzig 1921.

Adler, Guido: Der Stil in der Musik. Leipzig 1925.

Chrysander, Friedrich: G. F. Händel. Leipzig 1858, 1867.

Dent, Edward J.: Mozarts Opern. Berlin 1922.

Gervinus, G. G.: Händel und Shakespeare zur Ästhetik der Tonkunst. Leipzig 1868.

Schering, Arnold: Geschichte des Oratoriums. Leipzig 1911.

Scholz, Bernhard: Musikalisches und Persönliches. Berlin-Stuttgart 1899.

— Verklungene Weisen. Mainz 1911.

v. d. Schulenburg, Sigrid: Briefe Wilhelm Diltheys an Bernhard und Luise Scholz 1859—1864. Berlin 1933.

Schweitzer, Albert: J. S. Bach. Leipzig 1908.

Spitta, Philipp: J. S. Bach. Leipzig 1873—1880.

Westermanns Jahrbuch der illustrirten Deutschen Monatshefte: Georg Westermann, Braunschweig.

Karl Elkan: Richard Wagner. Braunschweig 1875.

Friedrich Velten: Lebenskämpfe, Lebensfriede. Braunschweig 1867.

Lebenslauf.

Am 29. 12. 1911 wurde ich, Annelise Liebe, als Tochter des 1920 verstorbenen Kaufmanns Carl Arthur Liebe und seiner Ehefrau Margarete, geb. Gallasch zu Halle an der Saale geboren. Von 1922 bis 1928 besuchte ich das Städtische Lyzeum II und legte im März 1931 an der Staatlichen August Hermann Francke-Schule zu Halle die Prüfung der Reife ab. Seit dem Sommersemester 1931 studierte ich an der Martin Luther-Universität Philosophie, Musikwissenschaft und Pädagogik. Meine geistige Förderung in diesen Fächern durch Vorlesungen, Übungen und Seminare verdanke ich besonders den Herren Professoren und Dozenten Menzer, Stenzel, Schneider, Rahlwes, Serauky und Hehlmann.

Für die Anregung zum Thema zu dieser Arbeit, für das große Interesse und die Hinweise zu deren Durchführung möchte ich Herrn Professor Dr. Paul Menzer und Herrn Professor Dr. Max Schneider meinen ergebensten Dank abstatten.